عــود الــنــد

مجلة ثقافية فصلية

ISSN 1756-4212

الناشر: د. عدلي الهواري

العدد الفصلي 16 :: ربيع 2020

المبادرات الثقافية: ما لها وما عليها



عايدة قراعين

قراءات :: مقالات :: نصوص

عود الند تكمل عامها الرابع عشر

المحتويات

د. عدلي الهواري **4**
المبادرات الثقافية: ما لها وما عليها

د. فضيلة بهيليل.. .. .. **7**
بنية السرد في رواية «عفنان بن نومان»

د أحمد الصغير. **23**
العناصر الدّرامية وتشكلاتها الفنّية

فادي أبو ديب.. .. .. **46**
شخصيّة معلّم الحكمة في روايتي

علي أحمد عبده قاسم **59**
عناصرِ التّجريب وعلامات النضوج

د عبد الفتاح عبدان **68**
إسهامات اليهود في تطوير

نشاطات ثقافية **76**
الأردن: تكريم الكاتب نازك ضمرة

هيام ضمرة.. .. .. **77**
نازك ضمرة وحصاد السنين

نشاطات ثقافية **83**
كلمة نازك ضمرة في حفل تكريمه

د جليلة الخليع. **86**
ثلاث رسائل

د فراس ميهوب 88
وجه آخر للنفاق

نوزاد جعدان 90
وطن غير مطهر

زكي شيرخان.. 94
مسرحية

فنار عبد الغني. 98
ثلاث ابتسامات

لطفي بنصر 101
مات أبو الهول

إصدارات جديدة: وهيبة قوية.. 103
على ضفاف الضوء

إصدارات جديدة: عدلي الهواري 106
الديمقراطية والإسلام في الأردن

عن لوحة الغلاف 107
عايدة قراعين

عود الند 108
بيت جديد

عود الند 109
عود الند: 14 عاما في خدمة الثقافة

د. عدلي الهواري

كلمة العدد الفصلي السادس عشر

المبادرات الثقافية: ما لها وما عليها



لاحظت في السنوات القليلة الماضية زيادة في إطلاق مبادرات ثقافية، تكون أحيانا على شكل صالون أدبي، وفي أحيان أخرى يكون هناك هيئة تعمل على تنظيم نشاطات ثقافية. هذه ظاهرة مشجعة، لأنها تبقي شعلة الثقافة متقدة في عصر الاستهلاك والتقنيات المعتمدة على التسلية والترفيه، وتشجع أصحاب المواهب، وتوفر منبرا للمهتمات والمهتمين بالشأن الثقافي، وغير ذلك كثير.

ولكن لدي ملاحظات تجعلني أخشى أن تكون هذه الظاهرة محدودة التأثير في دور الارتقاء بالثقافة. وأعتبر الأمور التالية من الضمانات المهمة للقيام بدور ثقافي راق.

أولا، ألا تكون الغاية تجارية. ذات مرة علمت بوجود مبادرة ثقافية تستهدف الشابات والشباب، فاستبشرت خيرا بها. وبعد شهور اطلعت على كتاب جمعت فيه كتابات المشاركات والمشاركين في المبادرة، فصدمني وجود نصوص فيها «أنتي» و«كنتي».

وعلمت أيضا أن الكتاب صدر بعد دفع مبلغ من كل من له نص فيه. ليس للجهة الراعية للمبادرة عذر في طبع كتاب فيه أخطاء من هذا النوع، وينتفي العذر تماما بعد جمع كلفة طباعة الكتاب من المشاركات والمشاركين. هذه الحادثة جعلتني أشك أن الغاية من هذه المبادرة مادية، وإن أظهرت خلاف ذلك. لا يعقل أن تهمل مبادرة لخدمة الثقافة تطوير المقدرة على الكتابة السليمة.

ثانيا، ألا تكون هذه المبادرات جمعيات لتبادل الإعجاب. التشجيع والتكريم أمران مهمان لأنهما حافزان على الاستمرار في الإبداع والتطور. ولكن تأسيس مبادرات ثقافية يكون من فيها أعضاء في الأخرى لا تعكس تنوعا في المبادرات الثقافية، ولا في اتساع دائرة وصولها إلى المهتمات والمهتمين بالشأن الثقافي. وعندما يكون التكريم جزءا من النشاطات، تتجه هذه الجمعيات نحو التحول من مبادرات لخدمة ونشر الثقافة، إلى مبادرات لتبادل الإعجاب.

وفي مجال التكريم، ليس كل ما يوصف بالتكريم هو كذلك حقا. هل حصولك على وسام إلكتروني عليه صورة مدير الجهة المانحة، واسم المصمم/ة تكريم حقا؟ هل الحصول على بطاقة عضوية من جهات تطلق على نفسها أسماء مختلفة تكريم حقا؟ هل الحصول على رسالة موافقة على نشر بحثك في مجلة محكّمة تكريم أيضا؟ في كل الحالات الإجابة «لا» من وجهة نظري. أنت كمثقف/ة أوعى من شراء هذه الأوهام.

ثالثا، أن تكون المبادرات مستقلة ماليا. الحصول على تمويل يؤثر على ما تهتم به المبادرة الثقافية. لنا في منظمات المجتمع المدني مثال جيد على أن المموّل يحدد الموضوعات التي تهتم بها المنظمات، وتسكت عن موضوعات جديرة بالاهتمام بها وأخذ موقف نحوها. الاستثناء لمسألة التمويل هي الحصول عليه من هيئة رسمية داخل البلد، كوزارة الثقافة مثلا. وهذا الاستثناء راجع إلى الاعتراف بأن تنظيم النشاطات يترتب عليه تكاليف مالية، ولا بد من تغطيتها للتمكن من مواصلة تنظيم النشاطات.

الوجه الآخر للاستقلال هو ترك مسافة مناسبة بين الجمعية الثقافية والهيئات الرسمية. إن لف الجسم بعلم البلاد مثلا لا مبرر له في نشاط ثقافي والبلاد ليست معرضة لخطر خارجي وغير ذلك من أمور تبرر التعبير بأشكال مختلفة عن الاعتزاز بالوطن والهوية الوطنية.

رابعا، المبادرات الثقافية يجب ألا تكون شكلا من أشكال بناء وجاهة اجتماعية، ولذا الأعضاء فيها يجب أن يتعاموا معا كأناس لا تراتبية بينهم، سواء أكان ذلك على أساس المركز الاجتماعي أم الدرجة العلمية.

خامسا، المبادرات الثقافية أيضا يجب أن تكون في أيد كفؤة، فلو أسستَ جمعية تعنى بالشعر ولم تكن شاعرا يعتد بشعره، سيكون أثر هذه المبادرة سلبيا.

سادسا، الثقافة ليست فقط إلقاء قصائد وقراءة قصص قصيرة. لا بد من تطوير التفكير النقدي الذي لا يتقبل الأمور دون تمحيص.

سابعا، لا فائدة ترجى من كونك مثقفا إذا لم تكن أيضا متحليا بالمقدرة على التعامل الدمث مع الآخرين. ساكنو الأبراج العاجية كثر. لا تجعل/ي طموحك بناء برج عاجي لك.

د. فضيلة بهيليل

بنية السرد في رواية «عفنان بن نومان»

للروائي نازك ضمرة

ارتبط فعل السرد أو الحكي بوجود الإنسان، فهو قديم قدمه، سواء أكان مرويا أم مكتوبا، وهو ما عبر عنه رولان بارث في قوله:

«يمكن للقصة أن تعتمد على اللغة المفصلية، شفوية أو مكتوبة، ويمكنها كذلك أن تعتمد على الصورة، ثابتة أو متحركة، كما يمكنها أن تعتمد على الحركة، وعلى الاختلاط المنظم لكل هذه المواد. وإنها لحاضرة في الأسطورة والخرافة، وحكايا الحيوان، والحكايا والقصة القصيرة، والملحمة والتاريخ والتراجيديا، والمأساة والكوميديا والمسرح الإيمائي والصورة الملونة. وإن القصة لحاضرة بكل هذه الأشكال غير المتناهية تقريبا في كل الأزمنة وفي كل المجتمعات، وإنها لتبدأ مع التاريخ نفسه»[1].



ذلك يعني أن فعل السرد أوسع من أن يخضع لضوابط محددة ما دام يتنوع ليشمل كل ما هو أدبي وما هو غير ذلك.

والسرد هو أسلوب متبع في القصص والروايات ينسجم مع نفسية الكثير من الكتاب وأفكارهم، من خلاله يترجم الكاتب سلوكيات الأشخاص وأفعالهم

والأماكن التي تدور بها هذه الأحداث، سواء كانت حقيقية ينقلها إلى عالم متخيّل، أو كانت خيالية، وهو «نقل الفعل القابل للحكي من الغياب إلى الحضور وجعله قابلا للتداول، سواء كان هذا الفعل واقعيا أو تخييليا، وسواء تم التداول شفاها أو كتابة»[2].

لا معنى للحياة خارج الوطن، ولا كرامة. حقيقة نعرفها وندركها ويحسها أكثر كل مغترب عن وطنه وكل أسير. هي حقيقة تجلت بين صفحات رواية الأديب نازك ضمرة المعنونة بـ «عفان بن نومان»، وعكسها بوضوح الأسير الفلسطيني «سلوم»، هذا الأخير الذي لم يكن يعرف شيئا عن فلسفة الحياة عدا حبه لديجة (خديجة) زوجته وتفانيه في خدمة أرضه وأرض أجداده لسد حاجيات الأسرة الصغيرة المتكونة من الخال الكفيف جسار والأخ دعيس. أسرة عانت الفقر والعوز شأنها شأن باقي سكان القرية.

يفتتح الكاتب نازك ضمرة نصه الروائي بمشهد يصور لحظة حدوث الأسر، أين يتم القبض على سلوم وهو بالقرب من خط الهدنة على مسافة من إحدى القرى التي تم تهجير أهلها الفلسطينيين لتصبح بعد ذلك تابعة لإسرائيل. أين يتوجه البطل سلوم ذات يوم مشؤوم نحو أحد الحقول ولم يعرف أنها منطقة ممنوعة قد رسم اليهود خطا وهميا فاصلا، فيتم القبض عليه من طرف جنود العدو الصهيوني، لتبدأ رحلة العذاب والألم. هي رحلة شاقة جعلت منا قلوبا متألمة كلها حسرة على ما يلاقيه سلوم من تعذيب وتجريح وإهانات، متنقلا من مكان لآخر بغرض استجوابه قبل أن يتم الحكم عليه بالأعمال الشاقة لمدة سنتين، بعد أن ثبت عدم تورطه في أية قضية تهدد أمن إسرائيل.

يتم نقل سلوم بعد التحقيق إلى غريفة صغيرة داخل معسكر الكيبوتس، وتحت حراسة المجندة العربية الإسرائيلية «ريتشي»، اختارها الكاتب بفكر متحرر، مثقفة ولديها نظرة خاصة وعميقة عن العالم والحياة. ريتشي هي بمثابة نقطة تحوّل فعلي في الرواية، ومن خلال حراستها لسلوم تكتشف طباعه وإخلاصه في العمل. ريتشي التي منحها الكاتب الكثير من الصفات المتناقضة

والمشاعر المتباينة؛ حبها لإسرائيل والدفاع عنه والتباهي به من جهة، وعطفها وشفقتها على الأسير الفلسطيني سلوم من جهة أخرى.

ريتشي المرأة التي أعادت ترتيب المفاهيم بعقل سلوم، وأنارت له الكثير من المسائل الغامضة، علّمته كيف يحب نفسه، فتحت عيونه على حقيقة القضية الفلسطينية وعلى حقيقة التاريخ الذي لم يكن يفهم فيه قبلا، غذّت عقله بتلك الكتب العريقة والمجلات التي كانت تجلبها له بين الحين والحين، والتي تعود إلى فلسطينيين تمّ طردهم من ديارهم فتركوا خلفهم أثاثهم وأغراضهم وقلوبهم معلقة بحب الوطن والديار.

سلوم لا ينكر فضل ريتشي، بل ويعترف بذلك في أكثر من مرة، كما هو الحال في إحدى حواراته معها، يقول: «لا أنكر أنكِ نوّرتِ زوايا كثيرة في قلبي وعقلي وزدتني إيمانا بالحقيقة». وبقدر ما كان سلوم متأثرا بقدر ما كان مؤثّرا أيضا بالنسبة لريتشي، فقد تعلمت منه الكثير. أحبت رجولته وصدقه وإخلاصه، وهو الأمر الذي افتقدته في الرجال الإسرائيليين الذين كانوا أكثر شرا وعدوانا وشراسة لكل من كان خارج دائرة الإسرائيلي. تعلمت الإنسانية وحلمت بأن يحبها سلوم كما أحب ديجة وأخلص حتى وهو بعيد عنها، قاهرا الزمان والمكان، فلا شيء بالنسبة إليه كان قادرا على أن يمحي حب ديجة من قلبه.

سلوم وعلى الرغم من حبه الكبير لديجة إلا أن ريتشي استطاعت أن تحتل مكانا بقلبه، أن تعوضه بعضا من الحرمان الذي يعانيه: حرمان الفقد والشوق. ما كان له أن يتحمل العيش مسلوب الإرادة والحرية محروما من كل شيء.

كانت ريتشي تعطف عليه وتعامله بكل ودّ حتى وهي ترتدي الزي العسكري وحين تغيره تتبدى لسلوم امرأة كاملة الأنوثة. ويقع الشاب أسيرا مرتين لا حول له ولا قوة.

تتأزم الأحداث وتتعقد ويتحول الأسر إلى نعمة بالنسبة لريتشي تضمن فيه وجود الرجل الذي غيّر حياتها، والذي ذكّرها بحبيبها المغربي المسلم أيام كانت تقطن بالمغرب، وعلى الرغم من كل الإغراءات التي قدمتها ريتشي كي تبقي

سلوم إلى جانبها إلا أنها ما كانت ترى منه إلاّ حبه وإخلاصه لزوجته. هكذا انقضت مدة الحكم لتتجلى خيوط النهاية ملوّحة بصمت مريب، فنرتبك ونحن نتابع اعترافات ريتشي الخطيرة، وكيف أنها تحمل في رحمها طفلا من سلوم، أرادته أن يكون عربيا فلسطينيا، مفتخرة بذلك، تريد زرع بذرة نقية صالحة لا تعرف الكراهية، فتصيب سلوم رجفة وارتباك وحيرة أمام ريتشي التي راحت تبوح له هذه المرة كما لم تبح من قبل، مكسرة كل الحواجز بينهما في حديث وجداني رهيب:

«إنك لست الرجل الوحيد في هذا العالم، لكنك العربي الذي استطاع اكتشاف جيوب هذا القلب وأسره، وأودعت هذا الجسم طفلا عربيا فلسطينيا وما زلت وستبقى نموذجا حيّاً نابضاً بالصبر والمسالمة وهدوء النفس».

استطاع الروائي نازك ضمرة أن يفاجئ القارئ ويربكه فتضيع منه صورة النهاية، حين يكشف عن الحب القائم بين الأسير الفلسطيني عفان والمجندة الإسرائيلية ريتشي، ثم يمهدنا للنهاية التي جاءت عكس توقعات القارئ، فما كنا ننتظره بشوق هو تلك اللحظة التي يجتمع فيها سلوم بديجاه فينعمان بالوصال بعد حرمان دام أكثر من سنتين، غير أن البطل يعود في آخر المطاف إلى الزوجة والحبيبة ليصدمنا خبر زواجها من ابن عم سلوم بعد أن تم الإعلان عن وفاة سلوم من قبل شيوخ القرية وكبارها.

هي نهاية مفجعة للبطل وغير متوقعة بالنسبة للقارئ الذي ظل متسائلا: كيف استطاعت ديجة رغم حبها الكبير أن تقبل برجل آخر غير سلوم الذي أفنى عمره في حبها وظل مخلصا رغم كل سنوات البعد والحرمان؟ نهاية أرادها الكاتب أن تظل مفتوحة على عدة قراءات وتحتمل أكثر من تأويل حين فوجئ البطل بالخبر بعد أن أكده له أكثر من شخص آخرهم خاله.

يقول سلوم في آخر كلام له معاتبا حزينا حدّ الوجع:

«أريد أن تخبرني يا خال، أين أنام الليلة؟ ليتني أعود للأسر، قل لي كيف

أدخل بيتي؟ وأين أذهب الآن؟ ما أن نطق هذه الجملة حتى داخ وسقط على الأرض».

هكذا انتهت الرواية مفتوحة على عدة احتمالات، فلا نعرف هل استفاق سلوم بعدها؟ هل فكر في العودة إلى ريتشي؟، هل ظل حبيس منزله أم هاجر القرية؟ أم أنه لم يستفق بعدها. نهايات كلها واردة ومحتملة وممكنة. والراوي قد تعمد ذلك ليكسر النهايات الرتيبة التي تنتصر في الأخير للبطل دوما وتعود الحياة لطبيعتها، غير أنه فاجأنا بهذه النهاية المفتوحة الحزينة.

جاء السرد في رواية عفان بن نومان بسيطا من حيث الشكل عميقا من حيث المضمون، فالكاتب كان حريصا على نقل الأحداث والمشاهد بدون أي غموض قد يتلبس القارئ.

غير أن تلك البساطة في السرد لم تَخلُ من بُعد الرؤيا وعمق الفكرة أو القضية التي عالجها النص، لتتكتمل عناصر الرواية، فكان للمكان حضور قوي تمثل في الأراضي الفلسطينية والأراضي المحتلة، وكان للزمان حضور حتى وإن كان متقطعا تداخليا، تخللته الكثير من الفواصل التي ساهمت في إبطاء السرد، من خلال التذكر وتداعي الأفكار والذكريات، والشخصيات التي اختارها الكاتب بعناية وأوكل إلى كل شخصية مهمة تليق بها، والأبعاد الاجتماعية والسياسية والنفسية التي انعكست داخل الرواية. كل ذلك جعل من النص الروائي نسيجا محكم البناء.

سأحاول وفي إيجاز التطرق إلى أهم عناصر البناء السردي في رواية عفان بن نومان، والتي كان تجليها واضحا في النص السردي الذي بين أيدينا، وذلك من خلال النقاط التالية:

= بناء الزمن في رواية عفان بن نومان.

= بداية الوعي والنضج الفكري لدى سلوم.

= حضور القضية الفلسطينية.

بناء الزمن في رواية عفان بن نومان

تستخدم لفظة الزمن للدلالة على الوقت، وهو الصراع الوحيد الذي ينهزم فيه الإنسان دائما، وله أنواع أبرزها: الزمن المتواصل، والمتعاقب، والمنقطع أو المتشظي. تتداخل بالحدث السردي وتلازمه ثلاثة أضرب من الزمن وهي:

أ. زمن الحكاية. ب. زمن الكتابة. ج. زمن القراءة.

اتجه الكتاب المعاصرون إلى استخدام تيار الوعي كتصور جديد للزمن في بناء النص الأدبي، وذلك من خلال تجزيء الزمن وفق الحالة الشعورية الخاصة بشخصيات الرواية، فلم تعد هناك حاجة إلى اعتماد التناسق في النص السردي مثلما كان مع الرواية الكلاسيكية بقدر ما يحتاج إلى أن يكون النص دالاًّ.

اعتمدت الرواية الكلاسيكية على التسلسل الزمني المنطقي القائم على السببية وتتابع الأحداث بدءاً بزمن الانطلاق إلى زمن الوسط فالنهاية، بهذا الترتيب، أي أن الزمن الكلاسيكي يتقدم ويسير بصورة خطية مباشرة من الماضي إلى الحاضر فالمستقبل. غير أن الرواية الحديثة تجاوزت ذلك، وأصبح الحاضر التخييلي هو الأكثر حضورا في النص، بحيث يصبح القارئ قادرا على الغوص داخل أعماق الشخصية وقراءة أفكارها وحالاتها الانفعالية الشعورية، ذلك أن الزمن الروائي هو زمن داخلي تخييلي.

وفي رأي سعيد يقطين: «إذا كان التصور التقليدي يرى أن الزمن هو الشخصية الرئيسة في الرواية، ففي الرواية الجديدة يمكن القول إن الزمن يوجد مقطوعا عن زمنيته، إنه لا يجري، لأن الفضاء هنا يحطم الزمن، والزمن ينسف الفضاء، واللحظي ينكر الاستمرار. يتضح من خلال هذا التصور الذي يقدمه لنا غرييه الرؤية الجديدة للزمن، والتي تنكر أي تماثل أو انعكاس للزمن الواقعي»[3].

يتعدد حضور الزمن في النصوص السردية الحديثة، فلم يعد الزمن خطيّاً متتابعا بل صار متشظيا حينا ومتداخلا حينا آخر، يتجلى ذلك من خلال عدة تقنيات تساهم في إبطاء السرد أو تسريعه حسب حاجة الكاتب وما يفرضه

النص السردي، ومن أهم هذه التقنيات: الحوار الداخلي، المشهد، الوقفة الوصفية، المونولوج، التداعي، القفز، الحذف، التلخيص، وغيرها.

ومن مميزات الرواية الجديدة أيضا بالإضافة إلى الزمن نجد أنها أولت القارئ اهتماما كبيرا، فأصبح هذا الأخير يشكل الخطاب الروائي من خلال قراءته، ولم يعد القارئ «يقف موقفا سلبيا محضا، بل يعيد من جديد بناء رؤيا أو مغامرة «[4]، ولم يعد مجرد متلق سلبي بل هو ملزم باستنطاق النص الروائي، وهذا مظهر من مظاهر التجديد في الرواية الحديثة، بالإضافة إلى حالات القلق والتشرذم والانفصال التي يعيشها رواة النص.

ينطلق الزمن في الرواية لحظة أسر سلوم، في مشهد يجعلنا نرثي لحاله ونشفق عليه جراء ما لاقاه من تعذيب على يد المحتلين الصهاينة، فكان مجيئه لتلك البقعة من الأرض سببا في مأساته ومعاناته التي ستستمر ونعيشها نحن القراء بكل تفاصيلها الموجعة والمؤلمة.

الروائي ومنذ الفصل الأول يقطع أنفاسنا ونحن نراقب بخوف ما سيحدث لسلوم بعد أن تجمع حوله الجنود الصهاينة وقد أبرحوه ضربا لأنه وطئ منطقة محرمة، ولم تشفع له أناته ولا الإسهال الذي مزق أحشاءه على مرأى منهم، فقد كانوا وحوشا بلا أدنى إنسانية أو رحمة.

يقول الروائي: «نفذ الأوامر برفع يديه مستسلما، تلقى الضربة الأولى بكعب البندقية فوق قلبه، وقال له البولندي، هذه تحت الحساب يا ابن الكلب، وستشكو كثيرا من مثلها. سمع عفان عظام صدره تطقطق، تضطرب دقات قلبه، تتسارع ضرباته ثم يضعف كأنه سيتوقف، ارتج ورفرف القلب المعذب مرات عدة، أحس بقرب الموت، يهوي سلوم على الأرض، يركله البولندي وهو يهوي بقدمه ثانية في رأسه».

هكذا آثر الروائي أن يبدأ خيط السرد من الوسط ليعود بالزمن في الفصل الثاني فيروي ما كان قد حدث قبل خروج سلوم، محدثا بذلك كسرا للتسلسل الزمني عن طريق الاستذكار في كل مرة، أو ما يعرف بتقنية الفلاش باك، فيعرض

الكاتب جانبا من حياة البطل سلوم ويغوص في أعماق نفسه كأنه يريد أن يظهر لنا مدى بساطة البطل سواء من الناحية الفكرية أو الاجتماعية. وتظهر شخصية ديجة، زوجته وحبيبته فيتذكر كيف كانا يقضيان أيامهما ولياليهما لا يكدر صفوها شيء، ولا يفكران في شيء سوى العيش بسلام تحت سقف واحد.

الفصل الثاني يخفف القلق كثيرا على القارئ عندما يعود الكاتب بالزمن إلى الوراء، فينسى لوهلة أن سلوم الآن أسير، ويغوص في تلك التفاصيل الصغيرة التي تجعل البطل ينسى قليلا آلامه وأسره. ثم نكتشف أن سلوم يتيم يعيش مع أخيه دعيس وخاله الكفيف جسار بعد وفاة والده الذي قتلته صخرة كانت تدحرجت عليه، ثم وفاة الوالدة بعد ذلك، فندرك حجم المسؤولية الملقاة على عاتق هذا الشاب الذي تم تزويجه في سن السابعة عشر حماية لشرفه ولخدمتهم جميعا، فكانت تلك المرأة ديجة (خديجة) وكان أن عشقها سلوم فأصبحت كل حياته.

إن بناء الرواية يقوم من الناحية الزمنية على مفارقة تؤكّد طبيعة الزمن الروائي التخييلية. فمنذ كتابة أول كلمة من النص الروائي، يكون كل شيء قد انقضى. ويعلم القاص نهاية القصة. فالراوي يحكي أحداثاً انقضت، ولكن بالرغم من انقضائها، فإنّ الماضي يمثّل الحاضر الروائي، ويتجلى في عناصر الرواية كافّة، وتظهر آثاره واضحة، على ملامح الشخصيات وطبائعها وسلوكها، فالأحداث التي يسردها الكاتب، والشخصيات الروائية التي يجسدها، كلُّها تتحرّك في زمن محدّد يُقاس بالساعات وبالأيام والشهور والسنين. وهذا يعني أنّه زمن تصاعدي. إذ يفترض أنْ يجري عرض الأحداث وفق تسلسلها الزمني المنطقي الطبيعي.

على أنّ استجابة الرواية لهذا التتابع الطبيعي في عرض الأحداث، حالة افتراضية أكثر مما هي واقعية، لأن تلك المتواليات الحكائية، قد تبتعد كثيراً أو قليلاً عن المجرى الخطّي للسرد، فهي تعود إلى الوراء عن طريق استحضار واسترجاع أحداث وقعت في الماضي. أو على العكس من ذلك تستقبل زمنا آت من خلال تصورها لما يحدث وما يمكن أن يحدث مسبقا. وفي كلتا الحالتين

نصبح أمام مفارقة زمنية، توقف استرسال الحكي المتنامي، وفسح المجال أمام نوع من كسر للتسلسل الزمني، انطلاقاً من النقطة التي وصلتها القصّة. وهكذا نصبح مرة أمام زمن يسرد لنا الماضي من خلال الحاضر وآخر يسرد لنا المستقبل وهو ما لم يحدث بعد. يتحدد الزمن في الرواية من خلال علاقة المتكلم بزمن النص نفسه، له زمنه الخاص هو زمن الفعل، ويمكن لزمن الفعل هذا أن يتطابق مع زمن النص أو أن يقع قبله أو يتوقعه[5].

هكذا كان الزمن في الرواية متقطعا ما بين ماض وحاضر مناوبة، ودون الاعتماد على الطريقة الكلاسيكية في بناء الزمن، إذ تعتمد الروايات الكلاسيكية في مجملها على توالي الأحداث ورتابة الزمن وتسلسله، بينما الروايات الحديثة جعلت من الزمن متحركا متقطعا وذلك من خلال العودة به إلى الوراء إلى الزمن الماضي رجوعا إلى الزمن الحاضر ثم العودة مرة أخرى إلى الخلف وهكذا، في حركة متقطعة ما بين الزمنين.

هذا الأمر تجلى واضحا في رواية عفان بن نومان من خلال خاصية «التذكر»، كقوله: «أتذكر بعض المواقف والمشاهد من حياتنا في فلسطين قبل الهزيمة»، أو من خلال انتقاله من الحاضر إلى الماضي دون ذكر رابط وترك مهمة التركيب للقارئ.

بدأت الرواية من المنتصف، أي من لحظة القبض على سلوم وأسره ثم عادت بنا إلى الزمن الماضي وظلت تتأرجح بين زمنين (الماضي، الحاضر) في تناسق وانسجام لم يفقد الرواية جماليتها ولم يؤثر على بنيتها، بل العكس من ذلك، هذا التنوع في الزمن ساعد في زيادة المتعة لدى القارئ وشده دون أن يشعر بالملل وهو محاصر داخل زمن الأسر مثلا، أو محاصر داخل زمن حياة سلوم العادية.

واستطاع الكاتب وبنجاح أن يعود بنا إلى ماضي سلوم دون أن نحس بوجود خلل أو تشويش في الزمن وكأننا نعيش بزمن واحد حتى وسلوم يروي لنا تفاصيل الأسر بغريفته أو زنزانته تارة أو يعود بنا إلى حياته الهادئة قبل الأسر.

بداية الوعي والنضج الفكري لدى سلوم

سعى الكاتب إلى إبراز هوية شخصياته من خلال القيم التي أكسبها لها، فجعلها تعبر عن ذاتها وكيانها ووجدانها، وأبرز الشخصيات في الرواية التي عكست ذلك كانت شخصية سلوم وشخصية ريتشي في علاقات تجاذب وتضاد ثم توافق فكري أو تقارب في آخر المطاف.

سلوم ما كان له أن يتعمق في مسألة قضيته ومعرفة تاريخ بلاده الحقيقي لولا أنه احتك بفكر الآخر واطلع على ثقافته وطريقة تفكيره، بل إنه اكتشف كذلك أخلاقيات الآخر والجانب الإنساني المنعدم فيه، وبالتالي زاد تمسكه بهويته وأخلاقه ومبادئه وهو يرى الفرق بينه وبين الآخر، أن «الهوية دون انفتاح على المختلف أخلاقيا (...) تصبح مرضية وعصابية لأنها تكون قد انكمشت حول ذاتها ورفضت العالم وما يحيط به»[6].

إن الصراع الفكري الذي حدث بين الشخصيتين الرئيسيتين (سلوم وريتشي)، كان يتطور كلما تقدمت العلاقة بينهما، وذلك من خلال تمسك كل منهما بهويته ومحاولة التشكيك بهوية الآخر. إن الهوية «ليست إحالة دائمة إلى الماضي أو إلى التراث الذي ينتمي إلى زمنية قديمة يمارس سلطته الرمزية والزمنية على الإنسان في هذه الحالة فإن تثبيت الهوية في هذا الزمن يعني تصنيمها، في حين هي مشروع غير مكتمل، هي ما يُبنى في المستقبل أيضا»[7].

لا تعني فالهوية البقاء أو العيش داخل حيز الماضي، وفي ثبات تام، لأن ثباتها شبيه بقتلها من خلال انغلاقها وتجميدها بفترة زمنية محددة، الهوية تكتمل أيضا من خلال ما يضاف من فكر ووعي في زمن الحاضر والمستقبل، هو الأمر الذي عكسه سلوم حين أدرك أنه لم يكن يعرف الكثير عن القضية الفلسطينية، وأن احتكاكه بثقافة وفكر الآخر (ريتشي)، أكسبه مفهوما جديدا لقضيته، بل وتجاوز ذلك إلى رغبته في العودة لبلده ونشر الوعي بسكان قريته، يقول: «سأدعو الناس للوعي والتثقف، بدل الجلوس ساعات طويلة في الحارة أو أمام المسجد بلا عمل مجدٍ».

ويقول في موضع آخر يناجي فيه ديجة: «أنت وأهلي ووطني بحاجة للانفتاح والنظرة للعالم والحياة بعيون مختلفة، انفتح العالم أمام ناظري، أنا سلوم الجديد، سأغيّر حياتك وأهلنا وجميع أهل قريتي، هنا في هذه الرأس عالم مضغوط ومختلف أحمل فيه مصابيح وشموعا، لأشعلها في طرقاتك يا ديجة، وفي حياة مجتمعنا الصغير في القرية».

وجود سلوم بالأسر جعله يكتشف الحياة ويراها بمنظار آخر أعمق، فقد نضجت أفكاره وزاد وعيه، وأدرك وعرف وقدر ما لم يكن سابقا يهمه، كان همه الوحيد هو العمل بأرضه والعودة إلى زوجته ديجة وخاله وأخيه، الآن تغير، اتسعت وتعمقت معرفته وإدراكه، حتى ريتشي لاحظت ذلك، تقول في حوار دار بينهما: «خربت عقلي يا سلوم، يا أيها الفلاح العربيم الذي تبدل ونضج في الأسر... لم أكن أتوقع منك أيها العربيم القزم هذا الوعي واللغة».

يعود سبب نضج الوعي لدى سلوم كونه كان تحت إشراف وحراسة ريتشي، كانت تبوح له بين الحين والحين بما يخالجها من أفكار وبنظرتها للحياة، وبرؤى فلسفية عميقة، وبحفر في تاريخ لم يكن واضحا بالنسبة إليه. ولم تكتف ريتشي بذلك، بل كانت تحضر له الكتب والمجلات التي تم الاستيلاء عليها من بيوت الفلسطينيين بعد طردهم من منازلهم، يقول سلوم:

«أحس بإنسانيتي التي استيقظت بوعي وتحفز (...) إن أفكارك تزعزع استقراري النفسي والاجتماعي يا ريتشي (...) تؤثرين في عقلي وعلى مشاعري والخشية أن يصل الأمر لضميري، أحاول الصمود والمقاومة، لا أنكر أنك نورت زوايا كثيرة في قلبي وعقلي، وزدتني إيمانا بالحقيقة».

ولم يكن سلوم وحده من تأثر بل ريتشي هي الأخرى تأثرت بمبادئ سلوم وصدقه وبساطته، بل وتعترف أن سلوم غيّر الكثير من أفكارها وتأملاتها، تقول:

= «جميلة شهوري الماضية يا سلوم الفلسطيني بعد تبني مشاعرك، تغير الكثير من أفكاري وحياتي وتأملاتي لمستقبلي».

ريتشي المجندة الإسرائيلية العربية، والتي لطالما دافعت عن دولة إسرائيل وتباهت بقوتها وجبروتها وازدهارها تدرك في قرارة نفسها أن الإسرائيليين لم يبنوا دولتهم إلا على أنقاض جثث الفلسطينيين وبالنهب والاغتصاب، وقد صرحت بذلك لتيروريست وعلى مسمع من عفان حين تطلب منه أن تصبح مضيفة طيران بدل الإقامة في إسرائيل: «أريد أن أكون مضيفة طيران، الإقامة في مكان واحد مملة، الإقامة هنا في دولة إسرائيل كأنها سجن، كل الشعوب التي حولنا تعادينا وتكرهنا».

وتضيف بعد ذلك لسلوم قائلة: «لا أريد الحرية المزيفة، والخالية من المعاني الإنسانية على أرضنا، دولتنا المزعومة زائفة وزائلة لا محالة». ولم تتوقف ريتشي عند هذا الحد من الاعتراف بالذنب بل راحت تصرح بذلك لسلوم في اعتذار وندم بعد أن عرفته وعاشرته: «أحاول أن أكفر عن شعبي الذي اضطر لظلمكم، إنها لحظات حساب الضمير، إن الكثير من الواعيين اليهود، يشعرون بالذنب بسبب الظلم الذي أذقناه للفلسطينيين».

غير أن ريتشي تنبه سلوم إلى مسألة لم يسبق لها أن دارت برأسه ولا خطرت على باله حين تذكره بأن الحكام العرب أيضا يظلمون شعوبهم وليست فقط الشعوب الاستعمارية، ومن هنا ينطلق الوعي السياسي لدى سلوم وتسكنه القضية الفلسطينية الآن بوعي مختلف تماما عما كان قبل الأسر يقول: «لم أكن أعرف الكثير قبل أسري عن قضية فلسطين، لكن الأسر أتاح لي أن أعرف فظاعة الظلم الذي ألمّ بشعبي العربي الفلسطيني».

ثم يراجع عفان بفكره أحداثا مرت كان للحكام العرب دور مخز فيها، كالتخلي عن إحدى الأراضي الفلسطينية وعدم حماية مدن فلسطينية هامة يقول: «كان من المفروض أن تحمي جيوش العرب المجاورة لفلسطين المدن الرئيسية مثل يافا واللد والرملة وحيفا وعكا وبئر السبع، والتي كانت تخلو من اليهود وقتها تقريبا، وباتفاقيات مخزية وبانسحابات ذليلة، ضاعت هذه المدن وقراها التابعة لها، وسهولها الخصبة وحقول البرتقال».

حضور القضية الفلسطينية

تحضر القضية الفلسطينية وبقوة في رواية «عفان بن نومان»، بل لا نكاد نلتهم صفحة من صفحاتها إلا وتذوقنا طعم عصير ليمون فلسطيني وبرتقال، أو مذاق زيتون، أو احتسينا شايا بالميرمية وتصاعد إلى أنوفنا عبق تراب فلسطيني ممزوج بشجيرات زعتر سكنته في ودّ، فالكاتب نازك ضمرة أتى على ذكر القضية الفلسطينية في خطاب صريح حينا، ومضمر حينا آخر تجلى من خلال الرمز. كما أن الكاتب يورد خطابات صريحة عن النكبة العربية سنة 1948، عما كان قبلها من أمن وسلام وما صار بعدها من خراب ودمار.

يتحدث الكاتب أيضا عن وعي سلوم بحقيقة القضية الفلسطينية وهو في الأسر، يصرح سلوم نفسه بذلك قائلا: «لم أكن أعرف الكثير قبل أسري عن القضية الفلسطينية». كما وردت القضية الفلسطينية بشكل رمزي من خلال ديجة، فشخصية ديجة لم تكن سوى فلسطين، الأم، الحبيبة، الأرض التي تفتح ذراعيها للجميع.

شخصية ديجة كانت رمزا لفلسطين في صبرها واحتمالها وبساطتها، والتي لم يستطع سلوم حماية عرضها وشرفها، فتمّ التحكم بمصيرها في غياب حاميها سلوم، وتمّ تسليمها لابن عمها، كأنما هناك إشارة خفية عند ذكر (العمومة) وتشبيهها بالعرب الذين خذلوا فلسطين ولم يحافظوا عليها، بل ساهموا في تسليم أراض فلسطينية مهمة لإسرائيل وأخرى ضمت للأردن بعد أن تم تغييب اسم فلسطين واستبداله بالضفة الغربية.

ولم يكن اختيار الروائي لهذا الاسم اعتباطيا فقد أراده أن يكون اسما موحيا دالا، فاسم خديجة يعني التي ولدت قبل تمام مدة حملها، كذلك هي أرض فلسطين ناقصة بعدما تم احتلال جزء من أراضيها ومدنها، ثم إن ضياع سلوم وسط هذه الفوضى إنما يعكس ضياع ابن الوطن وبكائه على حقه المسلوب منه من خلال مؤتمرات فاشلة واتفاقيات غير متكافئة شبيهة بتلك التي أقامها سكان القرية يوم أعلنوا عن وفاة البطل سلوم.

البطل وبعد أن أصبح أسيرا استطاع معرفة مصطلحات مهمة في الحياة السياسية، عرف معنى الديمقراطية، ومعنى التقليد الأعمى، والتراث المتجمد، وسيئات الاستعمار، ومعنى الحرية وغيرها، يقول: «كلام ريتشي والمدخلات التي تحاول تعبئة عقلي بها، عرفت معنى الديمقراطية ومعنى التقليد الأعمى، والتراث المتجمد، وسيئات الاستعمار الكثيرة والظلم، وحسنات الأسر القليلة».

وأدرك كم كان جاهلا بأمور كثيرة. يقول في إحدى حواراته لريتشي: «يظهر أنني كنت أقصر تفكيرا من آفاق عقلك المنفتح على العالم، كنت إنسانا ريفيا ساذجا، ولا أنكر أنني استطعت أن أبني شخصية ترضيك وترضيني بمعاونتك».

يعكس النص الذي بين أيدينا مشاعر كثيرة متداخلة ومتناقضة في كثير من الأحيان، ما بين كره وحب واحتقار وازدراء وشفقة، كان الشعور الغالب فيها هو حب الوطن والأرض على الرغم من كل المعاناة.

كانت فلسطين الحبيبة حاضرة دوما حتى وإن لم يكن سلوم الفلاح يفهم شيئا في السياسة، غير أنه كان يكفيه أن يدرك أن فلسطين أرضه، وأن تلك الأراضي التي احتلتها إسرائيل هي أراضي أجداده، وما مجيئه لتلك المنطقة يوم أسره إلا لأنها أرض فلسطينية مهما حاول الصهاينة قول غير ذلك.

يقول سلوم حين تم ضربه بعد أن وجدوه بحدود الأراضي الفلسطينية المحتلة: «لم أعتد على أرض أحد، هذه أرضي، أنا أحب أرضي، حضرت لتفقدها ولمعرفة ما يلزمها، إننا نحب أرضنا ونستفيد منها، ولم يصدف أن تعذبت أو أصابني ضرر من زيارة أرضي واستغلالها، أرضنا أغلى علينا. كلماته متقطعة وهو يتلوى من شدة ألم ضربات التعذيب فوق أرضه».

وبعد التحقيق مع سلوم واستفزازه بكل الطرق ومحاولة استنطاقه، وبعد عجزهم عن ضبط شيء بحوزته أو نية سيئة تجاه بلدهم يتم توجيهه إلى حديقة المعسكر ليعمل منظفا لها مدة عامين قبل إطلاق سراحه على أن تقوم بحراسته امرأة مجندة لخدمة إسرائيل، كانت تدعى ريتشي. هذا اللقاء الذي حدث بين الأسير سلوم العربي الفلسطيني البسيط التفكير وبين ريتشي المغربية اليهودية

لم يكن لقاءً عبثيا أبدا، إنما أراده الكاتب أن يكون النقطة الفعلية التي ستغير مسار الرواية فيما بعد، من خلال تغيير تفكير سلوم وانفتاحه على عالم آخر، بل واكتشافه لأمور أخرى أكبر بكثير مما كان يعتقد أن الحياة تنحصر عنده.

يغوص الكاتب داخل أعماق الشخصيات ليبوح لنا وعلى لسانها بكل ما يجول في خاطرها، بل إنه ينقل لنا حتى تلك الحوارات الداخلية وإن بدت للقارئ ساذجة إلا أنها عميقة ولها مغزى يريده الكاتب، كنقل حالة اليأس والملل التي سيطرت على سلوم إلى درجة محادثته للفأر الذي يشاركه الزنزانة وكيف أن هذا المخلوق حذر جدا لدرجة أنه لا يأمن لسلوم رغم أنه يطعمه ورغم طول المدة بينهما، يقول الروائي:

«شاهد سلوم فأره الذي أصبح جارا له، تمنى لو يستطيع أن يدخله عنده يشاركه غرفته كقطة أو كلب، لكن الفأر أبى دخول الزنزانة، كان يرحب بأي بقايا طعام يلقيه سلوم له، ويقبل أن يقترب منه سلوم، لكنه كان يبتعد كلما مد يده لتلمسه، لا شك أنه فأر فلسطيني حذر، ليت شعبنا كان حذرا مثل هذا الفأر الفلسطيني، يتضايق الفلسطينيون من الفأر، لكن ليتهم تمكنوا من تعلم أساليب حفاظه على حياته وروغانه حتى يضمن بقاءه حرا في عالمه».

فكر سلوم بأمر الفأر كثيرا ووجد أن الأمر أكبر وأعمق مما هو عليه، فبقاء الفأر على قيد الحياة وإصراره على البقاء بأرض فلسطين هو بسبب حذره الشديد وعدم ائتمانه لأي كان حتى وإن قدم له الأكل والمساعدة، هذا الأمر جعل سلوم يتذكر كيف وجدت إسرائيل وكيف تم التوقيع على الهدنة وكيف غدرت إسرائيل وخالفت قرارات الأمم المتحدة، حيث صدق الفلسطينيون وعود العالم ووثق بعضهم بقرار التقسيم وبإمكانية تطبيقه على أرض الواقع.

لكن ليت الفلسطينيين، تمردوا واعتمدوا على أنفسهم وقدراتهم ولو كانت محدودة جدا، ثم لم يتحرك أي صوت عربي ينصحهم، فلو أن حكام العرب

والإعلام حذروهم لفعلوا كما فعل الفأر، ولما وصل الحال لما هو عليه من احتلال لأراض فلسطين كاملة مع تهجير أهلها.

= = =

الهوامش

[1] رولان بارث، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط 1993،1، ص 25-26.

[2] سعيد يقطين، السرد العربي، مفاهيم وتجليات، منشورات الاختلاف، ط 1، 2012، ص 61.

[3] تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، الطبعة الثالثة، 1997، ص 68.

[4] ميشال بورو، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 1971، ص 64.

[5] بول ريكور، الزمان والسرد «التصوير في السرد القصصي»، ترجمه: فلاح رحيم، راجعه: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ج 2، 2006، ص 125.

[6] الهوية ورهاناتها، فتحي التريكي، ترجمة: نور الدين السافي وزهير المديني، الدار المتوسطية للنشر بيروت وتونس، الطبعة الأولى، 2010، ص 44.

[7] المحكي الروائي العربي، أسئلة الذات والمجتمع، كتاب جماعي، تحت إشراف منى بشلم، دار الألمعية، قسنطينة الجزائر، الطبعة الأولى، 2014، ص 153.

د أحمد الصغير

العناصر الدّرامية وتشكلاتها الفنّية

قراءة في شعرية مغايرة



تطرح هذه الدراسة بصفة عامة العلاقة الوشيجة بين الشعر والدراما وأثر الدراما في الشعر العربي القديم والحديث، لدى نماذج مختارة في الشعر الجاهلي والأموي والشعر العباسي حتى العصر الحديث.

طرحت الدراسة مفهوم الدراما في الأدبين الأوروبي والعربي، وأثر الدراما في الشعر، وعلاقة الشعر بالدراما، والوقوف على قراءة شعرية مغايرة لأصوات شعرية جديدة يقدمها بيت الشعر بالأقصر تحت إشراف ورؤية دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة، بدولة الإمارات العربية المتحدة، ومن هذه الأصوات المتميزة في حقل الشعرية الجديدة الشعراء عبد الرحمن الطويل. أحمد نناوي. أحمد الجميلي. عبد النبي عبَّادي.

وقفتْ الدراسة عند كل شاعر على حدة، من هؤلاء الشعراء الشباب المتميزين، لتطرح أفقا مغايرا لقراءة النص الشعري من خلال تفجيراته الدرامية، ومناطقها الفنية، مستعينا بأدوات الدراما وعناصرها داخل القصيدة العربية منذ مطلع العصر الجاهلي، راصدا تحركات الشعرية الدرامية داخل القصيدة الجديدة، وكأن القصيدة الجديدة لم تنفصل عن واقعها الحي الذي نتجت من

خلاله، مخاطبة عقلا نوعيا واعيا بتطورات النصية وعلائقها بالصراع بين الوجود واللاوجود. هكذا تحدثنا القصائد المنتقاة من نصوص الشعراء عن الحياة في شكلها المشتبك مع الواقع الدرامي الأليم.

وقد جاءت هذه الورقة البحثية في قسمين: الأول الجانب النظري، متناولا الحديث عن المنهج الدرامي في قراءة القصيدة العربية عامة، والشعرية الجديدة المغايرة التي انطلقت من رحم القصيدة التراثية. أما الجانب التطبيقي فيعتمد على الكشف عن العناصر الدرامية وتشكلاتها الفنية في قصائد الشعراء الشباب الذين عنيت الدراسة بقراءة نصوصهم الشعرية.

أولا: نظرية الدراما

تعد نظرية الدراما من النظريات الفنية القديمة التي التحمت بالمصير الإنساني، معبرة عن مكنون النفس الإنسانية من خير وشر، وصراع قائم بين الحب والكراهية، وبين وقائع النصر والهزيمة في صورها كافة، ومن ثمَّ فقد أصبح الإنسان العادي، يمتلك شخصية درامية تتجسد في طريقة معالجته لمشكلاته الحياتية التي يجابهها، متحديا كل العقبات التي تحول بينه وبين الحصول على حريته من أجل حياة كريمة تليق بالنفس الإنسانية التي خلقها الله عزو جل، ومن ثم فإن التفكير الإنساني برمته، ما هو إلا تفكير بالدراما أو من خلال الدراما. ونسبق ذلك كله بالحديث عن مفهوم الدراما، وتطوراتها، وأهدافها، وعناصرها في القصيدة العربية.

ثانيا: النشأة والمفهوم

ظهرت الدراما أول ما ظهرت لدى المسرحيين أو كتاب المسرح، وكان ذلك في العصر الإغريقي، فقد كان للدراما مكانة مهمة في نفوس الأدباء والشعراء في ذلك الوقت، وقد أمدتنا المصادر القديمة والحديثة، ومعاجم المصطلحات النقدية، والأدبية بالكثير عن مفهوم الدراما، ونشأتها، وعناصرها، ومناطق قوتها، وضعفها، وتشابكها مع نصوص أخرى، ومعاييرها وأدواتها، وخصائصها

المختلفة، ومن ثم فإن الدراما حسب تعريف أرسطو لها هي «محاكاة فعل نبيل تام له طول معلوم بلغة مزودة بألوان من التزيين، تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف، فتؤدى إلى التطهير من هذه الانفعالات»(1).

وقد جاءت معظم المفاهيم الخاصة بالدراما معتمدة على ما قدمه أرسطو في كتابه «فن الشعر»، لأنه أول من كتب عن الدراما وعلاقتها بالإنسان ومحاكاتها للأفعال النبيلة التي تنتج عن الإنسان نفسه، فتنشغل بتطهير العالم من كل زيف وضغينة، منتصرا للحقيقة والمحبة والصدق، ومن ثم، فقد أشار الدكتور محمد حمدي إبراهيم في كتابه «نظرية الدراما» إلى أن: «الدراما (drama) كلمة إغريقية قديمة يرجع اشتقاقها اللغوي إلى الفعل dran الذي كان يعني عند الإغريق (الفعل) أو التصرف أو السلوك الإنساني بوجه خاص. ولقد كانت اللغة الإغريقية التي اشتهرت ولا تزال بغني مترادفاتها ودقة معانيها، واتصافها بالمنطقية والإيحاء الفني والفكري تتضمن كلمات أخرى عديدة ذات معان قريبة من معنى الفعل الآنف الذكر، مثل tyncnaneın الحدث، poiein الصنع أو غير ذلك مما لا علاقة له بالمعنى الذي اتخذته كلمة الدراما، خصوصا منذ عصور ازدهار المسرح الأثيني، ولكن الإغريق لم يختاروا للاستخدام سوى كلمة dran (الفعل) بعينها للدلالة على كل الفنون المتعلقة بالمسرح، حيث تتم المحاكاة عن طريق التمثيل»(2).فجاءت الدراما مرتكزة بشكل كبير على الحركة والفعل والصراع بين الخير والشر، وعليه فإن الدراما إذن تعني الفعل، ولا أقول الحدث ؛ لأن «الفعل صفة لاصقة بالإنسان وحده، ولأن ما يتحكم في الفعل هو الإرادة الإنسانية وحدها أما الحدث فليس بالضرورة من أفعال البشر، ولا ناتجا عن إرادتهم الإنسانية»(3).

ومن ثم فإن العناصر الدرامية داخل القصيدة الشعرية ترتكز على مجموعة من الأحداث التي يصنعها الشاعر/الإنسان، ولا يتدخل في صنعها، وعليه فإنَّ الدكتور محمد حمدي إبراهيم أشار إلى أن الدراما «في حقيقتها هي التعبير

الفني عن فعل، أو موقف إنساني، وبدون هذا الفعل لا تكون هناك دراما؛ لأن الدراما هي التعبير المسرحي للسلوك البشري الناتج عن الفكر، لأنه لا يمكن أن تكون ثمة دراما ؛ لتقرأ فقط، لكن الدراما هي دائما للتمثيل وينبغي أن يكون هذا الشرط موجودا باستمرار في ذهن مؤلفها، فالدراما تعبير واقعي، لأنه يحاكي سلوك إنسان يحيا معه المؤلف، ويتغلغل في أعماقه بالقدر الذي يمكنه من معرفته معرفة واقعية، وأيضا الدراما هي تعبير فني جماعي؛ لأنه يستوعب المؤلف والممثل والموسيقي والراقص والمنشد والفنان التشكيلي معا من أجل إخراجه إلى حيز الوجود» (4).

فالدراما إذن تعتمد على العمل الجماعي بشكل لافت، ولا تعتمد بشكل كبير على الفردية في عملية خلقها الفني، ومن ثم فقد أشار أرسطو في كتابه «فن الشعر» إلى أن الدراما هي المحاكاة الفعلية التي تطرح هموم الواقع المعيش الذي يعيش داخله الإنسان. ولهذا فإن الدراما ترتكز على مجموعة من السمات والأدوات والتقنيات الفنية (إن جاز التعبير) التي تتجسد داخل النص الشعري، أو النثري المسرحي، أو السينمائي، ومن أهم هذه التقنيات، هو الصراع الدرامي المغلَّف بالتفكير المتعدد الذي يحمل أكثر من اتجاه أو زاوية فكرية، ويعزز هذا الرأي أستاذنا عز الدين إسماعيل (رحمه الله) في قوله: «إن الدراما تعنى في بساطة، وإيجاز الصراع في أي شكل من أشكاله، والتفكير الدرامي هو ذلك اللون من التفكير الذى لا يسير في اتجاه واحد»(5).

نخلص من كلام عز الدين إسماعيل إلى أن الدراما في جوهرها الفني، والدلالي تتجسد في بنية الصراع المغلف بالتفكير الدرامي الذي لا يتخذ منطقا مستقيما، وإنما يرتكن إلى مجموعة من المناطق الفنية داخل النص الشعري بعامة، والقصيدة الحديثة بصفة خاصة، متعددة الشكول الفنية والمعرفية التي تمتح من منابع الذات الإنسانية، فقد ارتبطت حركاتها بحركة الذات، ومن ثم أصبحت تلج في نفوس العوالم المحيطة بنا في كل زمان ومكان.

تعتمد القصيدة العربية على الأدوات الدرامية بشكل واسع؛ لأنها ترتكز

على الحركة المستمرة، والتحول والانتقال من مكان لمكان آخر بشكل دائم ملتحمة بالتناقض الإنساني، (الحزن، الحب، الكراهية)، وما دامت القصيدة لا تسير في اتجاه واحد، فإنها بذلك تكتسب نوعًا من الحيوية والحركة وتكون «موضوعية إلى حد بعيد حتى عندما يكون المعبر عنه موقفا أو شعوراً ذاتياً صرفاً»(6)، منتقلا من الغنائية إلى الدرامية في عملية الكتابة الشعرية، فيقوم الفعل الكتابي باستدعاء معجم درامي تستند عليه القصيدة في بنائها.

كان نتيجة ذلك أن اتجهت القصيدة إلى الإطار الدرامي. «وإذا قلنا إن الدراما هي روح الحكاية، فإنه ينبغي علينا القول بأن الصراع هو روح الدراما» (7). وفي حقيقة الأمر إن الصراع يمثل الجسد الذي يحتوي الدراما، وهو عنصر مهم في بنيتها التي ستنتقل للشعر فيما بعد، فتصبح القصيدة أكثر استخداما للصراع النصي داخل القصيدة الشعرية الواحدة أو مجموعة من النصوص الشعرية.

ثالثا: وظيفة الدراما

إن الدراما في نظرنا ما هي إلا رؤية فنية قد يرتكز عليها الشاعر لإبانة جانب من جوانب النص الشعري، مما يجعل النص الشعري نصا منفتحا على غيره من النصوص الأخرى كالقصة والرواية والمسرح والسينما، وغيرها من الفنون.

لا شك أن الدراما قد انتقلت إلى اللغة العربية لفظا لا معنى، كما ترى ذلك مصادر دراستها. ومع أن معناها اليوناني هو الفعل إلا أن استعمالها كعنوان لنوع معين من الفن جعلها إحدى الكلمات التي يصعب تفسيرها أو شرحها في بعض كلمات أو جمل.

فالدراما نوع من أنواع الفن الأدبي ارتبطت من حيث اللغة بالمسرح والرواية والقصة، واختلفت عنها في تصوير الواقع وتجسيد الحدث وتكثيف العقدة، وهذا ما يتفق مع طرح فرجينيا وولف مرة في حديثها عن الرواية: «إنها امتداد لكلامنا عن الناس، فبوسعنا أن نعتبر الدراما لكونها إجمالا مظهرا

أعنف من الرواية، وامتدادا لكلامنا عن الفضائح، فالدراما فن مسرحي قد يأخذ شكل الشعر بوزنه وقافيته أو قد يتحرر من هذين القيدين حيث يأخذ شكل النثر والنثر المرسل»(8).

تقوم القصيد الدرامية على شبكة من العلاقات بين الحدث والشخوص والصور المفردة والصور العامة، فتنبض جميعا نبضا دراميا واحدا وتصبح صورها ذات علاقات نسيجية فكل صورة مرتبطة بما يقابلها وبما بعدها ارتباطا عضويا، والتعبير الدرامي هو أعلى صورة من صور التعبير الأدبي.

ويشير عز الدين إسماعيل إلى أن: «الدراما تعني في بساطة وإيجاز الصراع والتفكير الدرامي الذي لا يسير في اتجاه واحد، وإنما يأخذ دائما في الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة، فإذا كانت الدراما تعني الصراع، فإنما تعني في الوقت نفسه الحركة من موقف إلى موقف، ومن فعل قائم بذاته داخل حركة النص الشعري نفسه»، وهذا ما أشار إليه في قوله: «إن الشعر العربي قد أخذ يتطور في القرن العشرين تطورا ملحوظا نحو المنهج الدرامي. وليس هذا يعني كتابة الأعمال الدرامية الشعرية كمسرحيات شوقي، لأن المسرحية عملية درامية بالضرورة سواء أكتبت شعرا أم نثرا، وإنما يعني تطور القصيدة من الغنائية إلى القصيدة الفكرية التي تتمثل في القصيدة الدرامية» (9)، فتصبح القصيدة اليومية درامية بالأساس، لأنها تخلت عن جانبها الغنائي الذاتي، وانطلقت بقوتها الفنية وصراعاتها اليومية إلى الدراما، والتعبير عن تغيرات إنسانية كبيرة، كانت قد حدثت في مطلع الألفية الجديدة منذ عام 2000 وحتى اللحظة الراهنة (2019).

رابعا: ملامح درامية في الشعر القديم

إن الذي لا شك أن هناك علاقة وطيدة بين الشعر والدراما منذ أن عرفت الإنسانية الشعر بشتى أنواعه، لأنه يعبر عن آلام الناس وذواتهم وآمالهم، وصراعاتهم، وأحزانهم وأفراحهم، وقلقهم، ومعاناتهم الإنسانية، ومن ثم فقد

حفل الشعر العربي في عصوره الأدبية كافة بمناطق درامية كثيرة، تفتقَتْ عنها أنماط الذات الإنسانية التي طرحت نفسها بقوة لدى الشعراء القدامى في العصر الجاهلي، الإسلامي، الأموي، العباسي، حتى العصر الحديث، ومن ثم فقد كان لزاما على الباحث أن يطرح لظاهرة الدراما وتقنياتها في البناء الشعري القديم في شكل موجز بسيط مجتزءا بعض النصوص التراثية، مشيرا إلى مناطق الدرامية فيها، قبل قراءة القصائد الحديثة التي نحن بصددها، وذلك من خلال نصوص الشعر العربي القديم، وبخاصة لدى امرئ القيس في معلقته «قفا نبك» فيقول (10):

ويَوْم عقرتُ للعذارى مطيتي = = فيا عجبا من رحلها المتحملِ

فظل العذارى يرتمين بلحمها = = وشحم كهداب الدمقس المفتلِ

ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة = = فقالت: لك الويلات! إنك مرجلي

تقول وقد مال الغبيط بنا معا = = عقرت بعيري يا امرأ القيس فانزلِ

فقلت لها: سيري، وأرخي زمامه = = ولا تبعديني من جناك المعلل

من الملاحظ في المقطع السابق من معلقة امرئ القيس أن الشاعر اتكأ على الحوار الدرامي المباشر بينه وبين عشيقته عنيزة، وهي ابنة عمه، وقيلَ هو لقب لها واسمها فاطمة، وقيل بل اسمها عنيزة وفاطمة غيرها. ويعتمد الحوار على فعل الحركة الدرامية من خلال استخدام الأفعال الحركية في القصيدة مثل: عقرت، يرتمين، دخلت، فقالت، تقول، سيري، أرخي، لا تبعديني. كما نلاحظ أيضا قدرة الشاعر على تصوير الإحساس الشعري عن طريق الدراما الإنسانية المتجسدة في حواره السابق داخل النص مع ذكر المكان، والحدث، والزمن في وقت واحد، مهيئا للمتلقي الدخول في عالم النص الشعري من خلال البنية الدرامية التي اتكأ عليها امرئ القيس نفسه، ومن ثم يصبح هذا الحوار الذي فطن إليه الشاعر امرؤ القيس بمثابة البناء الدرامي في المعلقة الطويلة كي

يقوم بمسرحة النص الشعري رابطا الحس الإنساني بالمكاني والزماني، مصورا حالة العاشق بالمعشوق. ويقول امرؤ القيس في المعلقة نفسها:

ويوما على ظهر الكثيب تعذَرتْ = = عليَّ، وآلت حلفةً لم تحلّلِ

أفاطم مهلا بعض هذا التدلل = = وإنْ كنت قد أزمعت صرمي فأجملي

أغرك مني أنَّ حبك قاتلي = = وأنك مهما تأمري القلب يفعل

وإنْ تك قد ساءتك مني خليقة = = فسُلي ثيابي من ثيابك تنسلِ

وما ذرفت عيناك إلا لتضربي = = بسهميك في أعشار قلب مقتّل (11).

يومئ المقطع الفائت من معلقة امرئ القيس إلى تقنية الصراع الدرامي بينه وبين محبوبته فاطمة، كما تجلى العشق الملتهب بين البطل/الشاعر امرئ القيس، والأنثى بطل النص (فاطمة)، من خلال الحوار الدرامي بينه وبينها، وهو حوار درامي متخيل، يصف الشاعر فيه صورته الحزينة، مجسدا من خلال روحه الذات الشاعرة/التي تمتلك سرد التفاصيل الخاصة بها من خلال خوضه في تجارب حب سابقة مع محبوبات كثيرات كان قد فتن بهن. وإن دل هذا الحديث، فإنما يدل على الغرور الكاذب الذي لحق بالذات الشاعرة في وصفها لما حدث من قبل.

يمثل الحوار الدرامي في النص مركزا مهما في بنية الصراع القائم بين الراوي/ الشاعر والمخاطب/المحبوبة، ونخلص من هذا كله إلى أن امرأ القيس استخدم الحوار الدرامي بشكل فني دراماتيكي، مما أدى بنا إلى إدخاله ضمن قصيدة الدراما الشعرية الحديثة على الرغم من يقيننا أن الشاعر لم يتعمد الانشغال بالتقنيات الدرامية في زمنه.

كما نلاحظ أيضا بروز عناصر الدرامية في شعر المتنبي وذلك في قصيدته (وا حرَّ قلباه) مخاطبا مولاه وصديقه سيف الدولة الحمداني في قوله:

وا حرَّ قلباهُ ممن قلبُه شبمُ = = ومنْ بجسمي وحالي عِنَدَهُ شَقَمُ

ما لي أُكَتّم حبّاً قد برى جسدي = = وتدعي حب سيف الدولة الأمم

إن كان يجمعنا حب لغرتهِ = = فليت أنا بقدر الحبّ نقتسمُ

يا أعدل الناس إلا في معاملتي = = فيك الخصامُ، وأنت الخصمُ والحكمُ

أعيذها نظرات منك صائبة = = أن تحسبَ الشحمَ فيمن شحمه ورمُ

هذا عتابك إلا أنه مقةٌ قد = = ضمن الدر إلا أنه كلمٌ(12)

تجلى في المقطع السابق من قصيدة (وا حرَّ قلباه) لأبي الطيب المتنبي ارتكازه على الحوار المباشر، والعتاب الصادق بينه وبين سيف الدولة الحمداني الذي تأثر بكلام الوشاة الذين يكيدون حقدا وكراهية للمتنبي محاولين بذلك إشعال لهيب الفتنة والضغينة بين الصديقين الشاعر والأمير.

ارتكز المتنبي أيضا على صياغة خطابا شعريا دراميا مكتمل الأركان، بحيث يتكون الخطاب من مُخَاطِب، ونص، ومُخَاطَب ورِسَالة (دلالة)، داخل النص الشعري، مما يشي أن الشاعر يريد أن يصنع حوار خارجيا مع سيف الدولة من جهة، وحوارا داخليا مع ذاته من جهة أخرى، ليخاطبها، ويهدأ من روعها وقلقها ويرضي غرورها، بسب مكائد الوشاة ودسائسهم الخفية.

وقد تجسد الصراع الدرامي أيضا بين المتنبي، وهؤلاء الوشاة من ناحية، وسيف الدولة والمتنبي من ناحية أخرى (أعني بالوشاة هنا، هم مجموعة من الحاسدين الذين يكيدون للمتنبي، فقاموا بتدبير بعض الأكاذيب ضد المتنبي حتى تفسد الصداقة، والعلاقة بين المتنبي وسيف الدولة). تتجلى الدراما في القصيدة الفائتة من خلال اللغة الدرامية التي اعتمد عليها الشاعر من خلال استخدامه لمجموعة من المفردات اللغوية التي تصل من خلالها الرسالة (رسالة العتاب من المتنبي إلى سيف الدولة).

ويبرز أيضا الحوار الدرامي في شعر عمر بن أبي ربيعة، فيقول:

حَدَّثْ حَديثَ فتاةِ حَيَّ مَرَّةً = = بالجِزعِ بَيْنَ أَذاخِر وحَرَاءِ

قَالَتْ لجَارَتِهَا (عِشاءً) إذْ رَأَتْ = = نَزَهَ المكانِ وَغَيْبَةَ الأعْداءِ

في رَوْضَةٍ يَمْنَهَا مَوْلِيّةٍ = = مَيْثَاءَ رَابِيةٍ بُعيدَ سَماءِ

في ظِلِّ دَانية الغصون وريقة = = نبتت بأبطح طيب الثرياء

قالت لجارتها: انظري ها من أولي = = وتأمَّلي مَنْ راكب الأدْماء

قالت أبو الخطاب أعرف زيه = = وركوبه لا شك غير مراء(13).

من الملاحظ في الحوار الفائت، الذي بدأ به الشاعر عمر بن أبي ربيعة قصيدته الشعرية، أن الحوار يرتكز على عملية سردية شعرية من خلال استنطاق الشخصيات الرئيسية في النص، مرتبطا بحديث الفتاة وجارتها، والحوار الذي يدور عن الشاعر ومن الشاعر نفسه الملقب بابن الخطاب، وقد كان يتمنى عمر مقابلة الفتاة فقد تحققت أمنيته بغير تعب، ولا نصب ونال ما أراد منهما. وكانت الفتاة تتمنى أيضا أن ترى عمر بن أبي ربيعة الشاعر الذي شغل النساء قديما وحديثا من خلال شعره، وحكاياته الغرامية.

وينتقل عمر بن أبي ربيعة إلى وصف المكان الذي جمع بينه وبين الفتاتين اللتين عندما اقترب منهما ألقيا التحية على استحياء. ونرصد هنا ظاهرة الحوار الدرامي داخل القصيدة العربية، وبخاصة لدى الشاعر عمر بن أبي ربيعة الذي احتفى كثيرا ببعض العناصر الدرامية داخل نصوصه الشعرية، منها الحوار الشعري والقصة الشعرية والملحمة الرومانسية.

وقد تجلى المكان الشعري داخل النص العربي القديم، بصورة واسعة، مما يشي بدلالات متعددة وغنية، ومن هذه الدلالات الحبكة الدرامية التي ارتكز عليها الشاعر في تشكيل الحوار الشعري/الدرامي متنقلا بعباراته الدالة من حركية إلى حركية شعرية أخرى، وكأننا نشاهد عملا فنيا شعريا/مسرحيا، مشغولا بوصف الحوار الهامس بين فتاتين في خدرهما، تتهامسان عن وصول العاشق عمر بن أبي ربيعة، واصفا المكان الشعري نفسه وصورة العشق في حديث العاشقتين. وامتزج النوعان الأدبيان، الشعر والمسرح، لإنتاج قصيدة درامية شعرية، ارتكزت في بنائها المعماري على التقنيات الدرامية المتنوعة التي خرجت من رحم الدراما المسرحية نفسها كالحوار والصراع النفسي، والسرد المسرحي المفارق.

القسم الثاني: عناصر درامية في شعرية مغايرة

كان للدراما أثرٌ كبيرٌ في بنية النص الشعري العربي القديم والحديث، ففي العصور القديمة وبخاصة في الحضارات اليونانية القديمة كانت الدراما هي فن الشعر، وكان الشعر هو الوجه الآخر للدراما.

تجلت الدراما أيضا في بنية النص الشعري القديم، بدءا من العصر الجاهلي كما ذكرنا في علاقة الشعر بالدراما، فقد احتفى الشاعر القديم ببنية الحوار الدرامي، والوصف، والغزل، والبكاء على الأطلال التي تركها المحبون، والفخر، والهجاء والمديح وغيرها من فنون الشعر القديمة، لما للعرب من مآثر وحروب ومناقب، اقتضت الحاجة لتسجيلها عن طريق الشعر، فقد حفظت لنا الذاكرة الشعرية الكثير من انتصارات العرب، ومناقبهم وملاحمهم، وبطولاتهم المتعددة.

وجل هذه النصوص القديمة لم تخلُ من مسحة فلسفية درامية ذات طابع مائز، وقد لاحظنا ذلك في شعر امرئ القيس من العصر الجاهلي، وعمر ابن أبي ربيعة في العصر الإسلامي، والعصر الأموي، وأبو الطيب المتنبي في العصر العباسي، ومن ثم فقد كان للدراما أثرٌ جليٌ في عملية بناء النص الشعري من خلال الاعتماد على بعض التقنيات الدرامية كما ذكرنا من قبل.

وقد تجلت النزعة الدرامية بشكل كبير في القصيدة العربية الحديثة، فقد احتفى الشعر العربي الحديث بالتقنيات الدرامية في بناء النص الشعري، وقد تجلى ذلك الطرح الفني في قصائد الشعراء الشباب، وهم: عبد الرحمن الطويل، أحمد الجميلي. أحمد نناوي. عبد النبي عبَّادي.

أولا: الشاعر عبد الرحمن الطويل

الزمن الدرامي في قصيدة «سِفْرٌ لم يكن»

طرح الشاعر عبد الرحمن الطويل في مجموعته الشعرية «مجموعة المعبد» قصائد شعرية يطغى عليها الشكل العمودي في كتابة الشعر، وهذا

الشكل يمنحنا دلالات مهمة وتأويلات عدة، وتساؤلات كثيرة، حول الشكل الكتابي للقصيدة العربية التي كتبها الطويل. وفي ظني أن الشاعر أراد أن يكون نفسه امتدادا للشعراء القدامى الذين تحدثت عنهم الدراسة في البداية أمثال امرئ القيس بن حجر الكندي، والمتنبي، وعمر بن أبي ربيعة، وغيرهم. ولاحظتُ أنه ينسج على نسجهم ويسير على منوالهم، محتذيا خطوهم في الشكل الشعري، واللغة، والصورة الشعرية، والإيقاعات الموسيقية الحزينة التي تحمل داخلها أحزان درامية واسعة، وثمة اختلاف بين في الرؤية الشعرية التي يتحدث من خلالها الشاعر الطويل، فيقول في مطلع ديوانه في قصيدة بعنوان «سفر لم يكن»:

تلكَ البيوتُ وما فيها سِوى الزمنِ

ونحنُ، ما نحنُ! أرواحٌ مِن الدِّمَنِ

والسائرونَ على الأشواكِ في طُرق ال

أشواقِ بعد اجتياز اليأس والحَزَنِ

والراكبونَ إلى الآمال غاربةً

ذيلَ البُراقِ بظهرٍ غيرِ مُتَّزن

والراقدون رجاءَ الناس والصُّبُر ال

مُستمسكونَ بعهد الله في المحن

ونحنُ، ما نحن! أبطالُ الرواية وال

كُتّابُ والقارئوها، حقُّها العلني

ورأسُها الطَّرِبُ الزاهي بنشوتِهِ

مِن كاس قهوتِها من بُنّها اليمني

وطبعةٌ صدرَت منها وكررها

ثباتُنا وجهَ ما نلقى مِن الفتنِ

وما نبالي، وما نُلقي الرجاءَ به

فلا نُبالي بعينِ المُعرضِ الفَطِن

يرى، فيحذفُ مِن سطر المُنى كَلِما

يُضل إعرابُها المعنى عن السَّننِ

فلا يعودُ إليها وهْو ممتلئٌ

بها اشتهاءً وإسلامًا إلى الوهَن

وما نبالي، وهذا الليلُ يُثقلُنا

يَحولُنا بذراعيهِ عن الوسَنِ

يمُدُّ رجليْهِ في أحلامِنا صلفًا

فلا نُجَرجرُ منها غيرَ ممتهَن

أنا نُحاولُ أعمارًا فيُعجزُنا

أن نُبرم الصلح بين الروح والبدن

ينسج الشاعر عبد الرحمن الطويل قصيدته على أرضية تراثية واسعة، فيختار أن يكون صورة جديدة للشاعر العربي القديم متأملا ذاته من ناحية والواقع الذي يعيش فيه من ناحية أخرى، فنلاحظ استخدامه لتراكيب شعرية خالدة عبر الزمن ورحلة الشاعر في الحياة، فينطلق من خلال هذه الزمنية الواسعة لاستدعاء كل ما يسكن الذات من جراح وألم، فيستدعي أصوات امرئ القيس وطرفة بن العبد وأحمد شوقي. هذه الأصوات تجلت بشكل كبير في القصيدة الفائتة، فيخاطب الزمن الليل الوسن. الروح البدن. أعمارا. نجرجر. الوهن. السنن).

إن جل هذه المفردات الشعرية التي خرجت من سياقها المعجمي لتدخل في سياق شعري يمنحها حياة جديدة، فتصبح رمزا لافتا في بناء النص الشعري عند الطويل، بل تصير ذات خصوصية في استخدامها داخل النص، فالليل الذي يتحدث عنه الشاعر هو ليل امرئ القيس الطويل المنهك الذي لا يريد أن ينتهي، فيقول امرؤ القيس في معلقته:

وليلٍ كموجِ البحرِ أرخَى سدولَه = =عليَّ بأنواع الهموم ليبتلي

فقلت له لما تمطى بصلبه = = وأردف أعجازا وناء بكلكلِ

ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي = = بصبح، وما الإصباح منك بأمثلِ

يبدو صوت امرئ القيس واضحا في قصيدة عبد الرحمن الطويل، فقرينة الليل هي الأيقونة التي تدور حولها معلقة امرئ القيس وقصيدة «سفر لم يكن» للشاعر عبد الرحمن الطويل فيقول:

وما نبالي، وهذا الليلُ يُثقلُنا = = يَحولُنا بذراعيهِ عن الوسَنِ

فيصف الليل أنه ليل ثقيل، فلا تستطيع الذات النوم، فيلفها بذراعه مبتعدا بها عن الراحة والهدوء، بل يثقلها بالتفكير والهموم والأرق الذي لا ينتهي.

إن ليل الشاعر عبد الرحمن الطويل هو ابن من أبناء ليل امرئ القيس، وصراعه الدرامي بينه وبين الليل الذي لن تتوقف حركته الصاخبة. كما ارتبط هذا الليل باليأس والحزن، كما جاء في القصيدة، فتمثل هذه الرموز الدرامية مدخلا من مداخل القراءة لشعر عبد الرحمن الطويل، وقد تجلى صوت شوقي أيضا في استخدامه لمفردة المستمسكون فيقول:

والراقدون رجاءَ الناس والصُّبُر = = المُستمسكونَ بعهد الله في المحن

نلاحظ العلاقة بين الرجاء والصبر والتمسك بعهد الله، في المحن. هذا البناء الفني الذي يدخل في القراءة الدرامية يدل على استدعاء الشاعر لروح الزمن الدرامي الذي ارتبط بالمحن والصبر والرجاء. هذه الأيقونات الثلاث تصبح رموزا لأبعاد درامية واضحة في قراءة النص الشعري.

ويتجلى صوت أحمد شوقي في عبارة المستمسكون، التي وردت في همزية شوقي في مولد النبي محمد صلى الله عليه وسلم فيقول شوقي:

ولد الهدى فالكائنات ضياء = = وفم الزمان تبسم وثناء

...

الاشتراكيون أنت إمامهم = = لولا دعاوي القوم والغلواء

تبدو صورة شوقي الدرامية جلية في نصوص عبد الرحمن مقلد الشعرية، لما ينسجه من تراكيب شعرية ذات ملامح تراثية مهمة، تمنح النص خلودا فنيا، وجسرا ممتدا بين الراهن والسابق القديم.

ويطرح الطويل في قصيدته صورة الأعمار التي يفقدها الإنسان في سبيل الوصول إلى هدف نبيل يراه ذا قيمة في الحياة فيقول مثلا:

أنَّا نُحاولُ أعمارًا فيُعجزُنا = = أن نُبرم الصلح بين الروح والبدن

فعندما تعجز الروح عن الصلح بين الروح والبدن، فتصبح إذن الذات في مأزق إنساني لافت من خلال التناقض بين أهداف الروح وأهداف البدن، بين النقاء وصفاء الروح وبين شهوات الجسد التي تقف على شكلها النقيض مع صفاء الروح ومحبتها.

ثانيا: الشاعر عبد النبي عبَّادي

يقف الشاعر عبد النبي عبَّادي في منطقة مغايرة تجمع ما بين القصائد العمودية والقصائد الحرة، فيضع عنوانا لافتا لديوانه «قصائد ومقاطع»، هي ليست مقاطع، بل قصائد قصيرة اعتمد فيها الشاعر على الشكل الشعري المعروف بالشعر الحر/القصيدة الواقعية. وفي حقيقة الأمر لاحظتُ تمكن الشاعر من امتلاك أدواته الشعرية في كتابة القصيدة الجديدة التي تعتمد على التفعيلة، وعلى مستوى عال من النضج الفني، وعليه، فقد لجأت إلى الاجتزاء في انتقاء قصيدتين من الديوان المخطوط، لقراءتهما من منظور درامي، يكشف عن طرائق الدرامية وعناصرها الفنية في الكتابة الشعرية عند عبد النبي عبَّادي، فيقول:

بمُحاذاة الجُرح

ربّتْ على كتف الزمانِ قليلا

واهنأ بحُلمٍ لن يدومَ طويلا

سرُّ الحياةِ وضوحُها وغموضُنا

ترضى الحياةُ ونرفضُ التأويلا

ونقولُ أنّا لا نُحبّ جراحنا

والجرحُ صارَ إلى الحياةِ دليلا

لا وردَ في الماوردِ كيف تُطيقُهُ؟!

والدّمعُ صارَ على الضفاف نخيلا

لا إخوة حيرى كإخوةِ «يوسُفٍ»

يرعون ذئبكَ كي تصير «جميلا»!

روما لقيصر، طعنةٌ في قلبهِ

تسقي «بروتس» قاتلا وقتيلا

صمتُ الجنود مشى بحكمة خندقٍ

ولفيلقِ الأحزان صار عميلا

لا تُعطِني نايا يهشُّ صبابتي

ويدقّ في جسدي النحيل عويلا

بل أعطني أرضا بحجم هزيمتي

وهويةً بِكرا تقولُ دمي لا

يمتلك الشاعر عبد النبي عبَّادي ملامح درامية متنوعة داخل قصيدته السابقة، بل تتشكل هذه الملامح عبر نصوص ديوانه الأول الذي يحاول فيه أن يستدعي قصص الدراما من القرآن الكريم، فنلاحظ قصة النبي يوسف عليه السلام في إشارة نصية إلى أحداثها الدرامية وصراع الخير والشر والحب والكراهية الذي تحاول القصيدة أن تقوله، فيبدو الشاعر مشغولا باستقطاب الذات إلى مناطق ذات شحونات لغوية معينة، ليتشكل عنها معجمه الشعري (الجرح. الزمان. الحلم. الدمع. الناي. عويلا. أرضا. حجم هزيمتي هوية. بكرا).

يصبح المعجم الشعري/الدرامي غنيا بمفرداته وتراكيبه في نصوص الشاعر عبد النبي عبادي، لما لها من سطوة نصية في الحضور، فتصبح عناصر الدرامية حاضرة بقوة داخل القصيدة، فهي عوامل بنائية تقوم عليها القصيدة، فنلاحظ الصراع الدرامي في استدعاء القصص القرآنية من خلال قصة النبي يوسف (عليه السلام) مع أخوته وبكاء النبي يعقوب على غيابه وكراهية أخوته له. وصراع الحب والكراهية، والصدق والكذب، والخير والشر، والجمال والقبح.

ويقول أيضا في قصيدة أخرى بعنوان (إشارة):

لا المَلَكُوتُ يَخْشَعُ مِنْ بُكَاءِ العَارِفِينَ
وَلا الأفْرَاسُ تَنْهَضُ فِي رُخَامِ اللّيلِ!
كَمَا أني
أُفَضّلُ
أَنْ أَكونَ أنَا أنَا
لا رِيحَ تَخْمِشُ جَبْهَتِي
وَلا أَيْقُونَةُ الذّكْرَى تَحكّ الصّمْتَ
فِي رُوحِي،
فَأَرْتَعِدُ
تُلَوّحُ لِيْ،
وَتُدْنِينِيْ
وَتُوصِدُ بَابَ دَهْشَتِهَا
وَتَأْتِينِي
وَحِينَ أَغَارُ مِنْ نَفْسي
تُدَثّرُنِي،
وَتَبْتَعِدُ!

يكشف النص الشعري عند عبد النبي عبادي عن انتقال الصراع الدرامي من صورته الخارجية إلى منطقة الصراع الداخلي الذي تحاول الذات أن تنتصر على نفسها، فكيف للذات الشاعرة التي نسجها الشاعر في القصيدة أن تنتصر على العالم المتناقض الذي يحمل نبوءات الضغينة والعنف في إطار زمني واحد، فنلاحظ امتزاج الصوفي بالدرامي في مطلع القصيدة:

لا المَلَكُوتُ يَخْشَعُ مِنْ بُكَاءِ العَارِفِينَ،
وَلا الأفْرَاسُ تَنْهَضُ فِي رُخَامِ اللّيلِ

فاستدعاء بكاء العارفين من المتصوفة، مع أحزان الليل، ينتج عن هذا

الامتزاج الفني صورة الحزن الدرامي في عيون العارفين من أهل التصوف، كما أن دال «العارفين» يحمل اكتنازا معرفيا، وروحيا في الوقت نفسه، فإن هؤلاء العارفين من أهل الله، هم الذين تركوا شهوات الدنيا باحثين عن الحب الإلهي، زاهدين في كل شيء دنيوي، باحثين عن حضور الله في ملكوته.

كما اتكأ الشاعر المتميز عبد النبي عبادي على استدعاء أيقونة (الذكرى). هذه الذكريات التي يعيش فيها الشاعر، فترتبط «الذكرى» بدوال مركزية في النص (روحي. الصمت. أرتعد. تدثرني. تبتعد)، فتصبح الذكرى هي الحياة الحاضرة في إشارة إلى الماضي، وكأن الحضر هو الماضي الذي نعيش فيه بأرواحنا، والحاضر الحي هو الذي تعيش داخله الأجساد فقط.

وعليه فقد استخدم الشاعر عبد النبي عبادي تقنيات لافتة في بناء قصائده من خلال الحس الدرامي المتجذر (السرد الحكائي القصير والصراع الحزين، والحاضر في مقابل الماضي والحنين إلى العيش بداخله). كما استخدم أفعال متحركة نوعية داخل القصائد منها (يخشع. ينهض. أرتعد. تأتيني. تدثرني. تبتعد. توصد).

ثالثا: الشاعر أحمد الجميلي

يقدم الشاعر أحمد الجميلي في ديوانه «على حافة النهر» مجموعة من القصائد السردية التي انشغلت بتفكيك أحداث نصية متنوعة داخل القصيدة الواحدة، حيث جاءت قصائده طويلة، وذات مقاطع متناسبة فيما بينها، فيقول في قصيدة بعنوان: «طفلٌ جنوبي»:

كَمَا يمرُّ الرّضَا .. لو عابرٌ طَرَقَهْ
دَلَّى حكاياهُ حتَّى أَعشَبتْ طُرُقَهْ
تقاسمتهُ
قِلَاعُ الحِبْرِ — سيرتَهُ —
لكي يبعثرَ في أعتابِهَا عَبَقَهْ

طِفلٌ على مدخلِ الأنهارِ مُنعكسٌ
في صورةِ الماءِ أَرخَى للسَّمَا حَدَقَهْ

يتناول الشاعر في قصيدته طفل جنوبي ملامح الشعرية الدرامية، وأعني الحديث بالدراما عن صورة الطفل الجنوبي، هذه الصورة التي يتشكل من خلالها سيرة الطفل الحزينة التي يرصد الشاعر من أنفاسها حالات الحزن التي تؤثر في ذاته، بل إن الأحلام التي يمتلكها صارت مبددة وواهية في ظل الإهمال الواقع على حياة الطفل في الجنوب، فقد أخذته صورة الماء الأسطورية التي تعكس ملامحه، وكأن صورة السماء المعكوسة في الماء، تجمع بين متاهة الحلم وغيابه، ويقول أيضا في قصيدة أخرى بعنوان «نقوشُ الْعَارِف بالحزنِ»:

حدَّثتُ أَحزَاني فقلتُ لها: قِفِيْ
إِنِّي اكتفيتُ، أَلَا بِرَبِّكِ فَاكْتَفِيْ
صَاولْتُ كَمْ صَاولْتُ
أَعرِفُ سَاحَتِي
والفجرُ أَعرِفُهُ يَجِيءُ وَيَختَفِيْ
مُنذُ ابتكارِ النور فوقَ عمامتي
حَتَّى انزواءِ الظِّلِ خَلْفَ تَخَوّفِيْ
وَأَنَا عَلى مَرْمَى البَصيرةِ وَاقفٌ
مَنْ يَرْصُدُ الأشياءَ غَيرَ تَوَقُّفِيْ

إن حديث الشاعر أحمد الجميلي حديث يحمل حزنا غائرا في النفس البشرية، فهو لا يتحدث عن حزنه الفردي الخاص به، بقدر حديثه عن أحزان عامة أصيبت بها النفس البشرية، فقد أنتج هذا الحزن أبعادا متنوعة لصور درامية في القصيدة الشعرية عند الجميلي، فبدت وكأنها لوحة تقطر حزنا وألما وصراعا نفسيا متأرجحا بين صورة العالم الخارجي، ووقعه على نفس الشاعر، فترتكز القصيدة على عناصر درامية متنوعه تجمع ما بين قطبين متجاذبين أو متناقضين في الوقت نفسه، فتجمع القصيدة ما بين (النور، والظلام، الحزن والفرح، الخوف

والشجاعة، الانزواء والامتزاج بروح الحقيقة الغائبة) في استخدام أفعال متحركة تعتمد على التوتر الدرامي (يجيء. يختفي. يرصد توقفي).

هذه الدوال المركزية في النص الشعري تومئ إلى استدعاء صورة الحزن التي تسيطر على حياة الشاعر، وعلاقتها بالرغبة الملحة على استنطاق الحياة والخروج بها من أحزانها. كما تكشف لغة الشاعر عن صورة المفارقة الدرامية من خلال اللفظ نفسه، أعني اللفظ ونقيضه، فينتج عنها مشاهد متناقضة تحمل قرائن وعلائق فنية داخل النص الشعري، فحركة الفجر التي تتأرجح بين الظهور والاختفاء والحضور والغياب، هي حركة درامية تحمل توترا فنيا في العلائق اللغوية بعضها ببعض.

رابعا الشاعر أحمد نناوي

يطرح الشاعر أحمد نناوي في ديوانه الذي جاء بلا عنوان، فهو عبارة عن مجموعة من القصائد الطويلة التي اعتمد فيها الشاعر على الحكاية الدرامية، مستخدما لغة شعرية ذات وجوه شعرية متعددة، فتبدو اللغة عند نناوي لغة بسيطة من خلال الضمائر الذاتية التي تقترب من ضمائر المتكلم، فينتج عنها سردا غنائيا حزينا. وتجلى ذلك في قصيدته بعنوان «لِطفُولة أُخرَى يَعُودُ» فيقول:

لِلْحُزنِ أُغنِيةٌ
وَلِيْ نَايَاتُهُ
وَلنا مَعًا بَيْتٌ
بَكَتْ عَتبَاتُهُ

وَقَفَتْ عَلَى العَتَبَاتِ
رُوحُ طُفُولَةٍ تَحبُو
إلى زَمَنٍ مَضَتْ سَنَواتُهُ

قَدْ مَسَّهَا أَمَلٌ،

يرَاوِدُ حُلمَهَا

تصبح صورة/دال الحزن الذي يستهل به الشاعر قصيدته، واقعا مفارقا من خلال أغنية الحزن، وهي تقع في دائرة المفارقة الدرامية التي تصور الحزن أنه يغني لنفسه، كما أن للنايات جراحاتها في نفس الشاعر، فيجمع الشاعر بينه وبين الحزن في مشهد مفارق على المستوى الفني والدلالي، فيستخدم دوالا ذات محددات لغوية هادفة مثل (بكت. وقفت. تحبو. مسَّها. مضت. يراود).

جل هذه الدوال المعجمية الخاصة بسياق النص، منحها النص نفسه حضورا رمزيا وحركة مغايرة في الكتابة وأثرها على المتلقي، وينتج عن ذلك سؤال مهم: هل تتحقق الآمال من خلال الحزن؟ وما مدى القيمة التي يتركها الحزن في روح المتلقي نفسه؟ إن الحزن هو الشيء الوحيد الصادق في هذه الحياة، فيمكن للذات أن تحزن على نفسها حزنا داخليا، تبكي بكاء حارا على إخفاقها في أمر ما، لكنها لا تنجرف في مبالغة الأحزان وجراحاتها، بل تحاول أن تضع أسبابا لهذا الحزن، وأسباب الإخفاق. ويقول الشاعر في مقطع آخر من القصيدة نفسها:

وَالحُلمُ طِفْلٌ رَاوَدَتهُ وَفَاتُهُ

فَبَكَى عَلَيهِ الدَّهرُ

وَقتَ غِيَابِهِ

وَنعَتْهُ في صُحفِ الغِيَابِ دَوَاتُهُ

مَاذا هُنَاكَ؟

هُنَاكَ حُزنٌ كامِنٌ

مَا بيْنَ قَبْرَينِ اسْتَقَرَّتْ ذَاتُهُ

يطرح الشاعر أحمد نناوي في المقطع السابق صورة أخرى للحلم، فيمنحنا النص الشعري صورة الحلم الذي تراوده الوفاة عن نفسه، فعندما تموت الأحلام الطفولية البريئة، فيبكي الدهر على فقدان الأحلام وغيابها، وقد نتج عن غياب الحلم الإنساني، مشاهد درامية حزينة، فتطل صورة الحزن جريحة لانهيار

الأحلام، وتمزقها، فاستقرت الأحلام في مقابر الموتى. إن الرمز الفني الذي اتكأ عليه الشاعر أحمد نناوي اتخذ من الحلم أيقونة لموت الحياة نفسها، لأن الإنسان عندما تموت أحلامه، نذير بموته هو، فتصبح الحياة بلا جدوى. ويصبح العدم هو السيد الوحيد في هذه الحياة الحزينة.

خاتمة بما توصل إليه البحث من نتائج

= طرح البحث مجموعة من الفروض البحثية، ليختبرها من خلال قراءة القصيدة العربية القديمة، وعني بالبحث عن ظاهرة القصيدة الدرامية وعناصرها في الشعر القديم، وتوصل البحث إلى أن هذه الظاهرة متجذرة في الشعر القديم وذات ملامح فنية راسخة.

= اعتمد الشاعر عبد الرحمن الطويل على بنى زمنية درامية في قصائده الشعرية، متأثرا بالشعراء العرب القدامى، مستدعيا أصوات شعرية (امرئ القيس. طرفة بن العبد أحمد شوقي).

= جاءت قصائد الشاعر عبد النبي عبّادي، مشحونة بدلالات مركزية، أخرجت القصيدة من دلالتها المعجمية إلى دلالاتها الفنية عبر سياق شعري لافت.

= توصل البحث إلى أن عناصر الدراما وتشكلاتها الفنية داخل النص الشعري ذات أثر واضح في عملية بناء النص، ومن هذه العناصر: الصراع الدرامي والحوار والمفارقة والبناء النقيض في سياق واحد.

= = =

الهوامش

(1) أرسطو: فن الشعر، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، دار النهضة المصرية، 1953، ص 18.

(2) محمد حمدي إبراهيم: نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان القاهرة، 1994، ص 7-8.

(3) السابق، ص 1012.

(4) السابق، ص 14-15.

(5) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 279. دار الفكر العربي، ط 3، القاهرة 1995.

(6) السابق، ص 280.

(7) عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية، ص 82. مكتبة الشباب. د.ت.

(8) س. و. داوسن: الدراما والدرامية، ترجمة جعفر صادق الخليلي، دار عويدات للنشر، بيروت 1992.

(9) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ص 279، مرجع سابق.

(10) السابق ص 282.

(11) الزوزني: شرح المعلقات السبع الطوال، ضبط نصوصه وعلق على حواشيه، عمر فاروق الطباع، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د.ت، ص 59.

(12) السابق، ص 60.

(13) أبو الطيب المتنبي: الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر ص 331-332، بيروت، 1983.

(14) عمر بن أبي ربيعة: الديوان، دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة الثانية، 1996، ص 32-33.

(15) هربرت ريد: طبيعة الشعر، ترجمة عيسى علي العاكوب، وزارة الثقافة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997، ص 64.

فادي أبو ديب

شخصيّة معلّم الحكمة في روايتي

«مرداد» و«اليوم الأخير» لميخائيل نعيمة

يُعتبر ميخائيل نعيمة (1889-1988) واحداً من أهم كتّاب عصر النهضة العربية الذين سعوا إلى تجديد الأدب العربي بإدخال أجناس أدبية مختلفة وتحديث الأجناس الموجودة وأهمها الشّعر والنقد والرواية؛ فمن الناحية الأخيرة تميّز نعيمة بتقديمه مفاهيم فلسفية وروحانية عديدة في رواياته، تظهر فيها تأثيرات من الآداب الأجنبية، سواء أكانت هندية تصوّفية أم روسية ' تولستوية' تهدف إلى التجديد المعرفي للإنسان، أم غربية أخرى، كما تُشير سوانسُن[1].

ويُدرِج محمد شفيق شيّا أدب نعيمة في خانة ما يُطلِق عليه «الأدب الفلسفي»[2]، والذي يمكن تعريفه مبدئياً، بحسب شرح شيّا، بأنّه «يخرج عن كونه أدباً -فناً- وحسب، أو ترفاً جمالياً محضاً: ليبدي على العكس قدراً من الشمول والإحاطة والجذرية تسمح له أن ينعكس في ما نسميه وعياً للوعي؛ فيتجاوز إطار رد الفعل وتوتر اللحظة والانفعال [الخطأ الإملائي من المصدر] الآني المشدود إلى الجزئي والعرضي والزائل»[3].

والفلسفة بالمعنى الأكاديميّ الحديث هي فلسفة مجرّدة تقوم على تقديم أنساق فكرية متماسكة ولا تعترف إلا بما يمكن برهنته بشكل شبه رياضيّ، وليست مجرّد القيام بفعل التفكير بما فيه من تحليل وتركيب[4]. ولكن، وبنظر من يُرجعون مفهوم الفلسفة إلى الكلمة اليونانية المركبة «فيلو صوفيا» والتي

تعني «محبة الحكمة»، يمكن أن يُطلق على أدب ميخائيل نعيمة بالعموم، والروايتين موضع دراسة هذا البحث على وجه الخصوص، أدباً فلسفياً.

وبتعبير المفكّر الروسيّ فلاديمير سولوفيوف، تشبه الفلسفة الأكاديمية مفهوم الرياضيات بينما تقترب الفلسفة -محبة الحكمة- من ممارسة الفنّ[5]. والمعنى الثاني غير الأكاديمي للفلسفة هو المعنى الأدق الذي يناسب روايات نعيمة، حيث أنّ الأخير لا يُعنى بتقديم أنظمة نسقية، رغم أنّ روايته «مرداد»، التي ستكون جزءاً من هذا البحث، تقدّم عبر فصولها المتتالية ما يشبه التتابع المنطقي المتسلسل للأفكار، بل يقدّم ما يريد تقديمه بطريقة يختلط فيها الوعظ بالمحاورة بالتأمّل.

وانطلاقاً من فكرة الحكمة التي تشكّل أساساً من أسس كتابات نعيمة، سيقوم هذا البحث بإجراء مقارنة بين شخصية الحكيم، أو معلّم الحكمة، كما تظهر في كلّ من رواية «مرداد» ورواية «اليوم الأخير». وسيقوم منهج هذا البحث على قراءة استقرائيّة تبحث في كيفية ظهور شخصية الحكيم في كلّ من الروايتين، من حيث الاسم، والمكان والزمان، والصفات الشخصية، والدور الذي تقوم به هذه الشخصية وظهورها ومدى شمول تعاليمها. وهكذا سيقدّم البحث في البداية شخصية معلّم الحكمة في «مرداد»، ومن ثم شخصية معلّم الحكمة في «اليوم الأخير». وستتمّ المقارنة المباشرة بينهما ضمن الفقرة التي تُعنى باستقراء شخصية الحكيم في الرواية الثانية.

معلّم الحكمة في رواية «مرداد»

تحمل هذه الرواية اسم معلّم الحكيم الذي يشكّل مركزها، مما يشير إلى دور البطولة المطلقة الذي يقوم به «مرداد». ورغم ذلك فإنّ هذه الرواية عبارة عن قصة داخل قصّة. فالقصّة الإطارية يبدأها الراوي الذي يقوم بدور بطولة قصير في بداية الراوية، يكمل من خلاله القصة الثانية الأكبر التي تشكّل القسم الأكبر من الرواية التي تروى بطريقة العودة بالذاكرة (flashback). المعلّم

الحكيم في هذه القصة يظهر ذا اسم إذن، وقصته تستند على نوع من القصص الديني التاريخي-الأسطوري، وبالتحديد على قصة نوح (ص 8-9) وما يليها من أحداث[6]، فمرداد أتى إلى الفُلك الذي استقرّ على جبال الآس واللبان، والذي بقي مركزاً دينياً منذ أيام نوح حتى أيام شمادم، ثم استمرّ بعد ذلك حتى أيام الراوي الذي أتى بعد مرداد بحوالي مئتي عام. ومن خلال الرواية يبدو مرداد عابراً للزمان والمكان، فمرداد هذا، واسمه مجرّد قناع على حد تعبيره (ص 87)، هو التاسع الذي دخل إلى الفُلك مع نوح وعائلته وقاده خلال الطوفان من دون أن يراه أحد سوى نوح.

وهو إذن يعود مرة أخرى بعد آلاف السنين من الطوفان ليدخل الفُلك ويتحدى سلطة رئيسه «شمادم» ويقود الرفاق السبعة الآخرين نحو معرفة جديدة وآفاق جديدة. وهكذا فإنّ «مرداد» ليس محصوراً في الزمان والمكان، وهو يعمل علناً كما في أيام شمادم، وكذلك يعمل في العالم خفيةً كما أخبر شمادم الذي بقي محبوساً على الجبل الراويَ الذي صعد الجبل بمشقّة كبيرة ووصل عارياً من كل شيء وبلا زاد أو عصا (ص 45).

ومرداد الحكيم يبدو مساقاً بقدر مكتوب بشكل يتّسق مع عدم انحصاره في الزمان والمكان، ولذلك فهو أيضاً عصيّ على الموت: «مرداد لا يموت، لأنّه أقوى من الموت ... [و] سيرمّم في الناس ما أتلفه الناس في أنفسهم.» (نفس المرجع السابق). ليس مستغرباً إذن أن يشير إلى نفسه في بعض الأحيان بصيغة الغائب من خلال ذكر اسمه الشخصيّ كأنّه ينتمي إلى آخر (ص 61 على سبيل المثال). وهو في انسياقه هذا مع مهمته الكبرى يعرض تعاليمه على الرفاق في الفلك بشكل أقرب إلى العقيدة الدينية، وهذا ما لا نراه عند الحكيم في «اليوم الأخير»، فهو معلّم حكمة ورسولٌ أيضاً. فمرداد يبدأ من مفهوم الأنا التي هي «الكلمة المبدعة» ثم يتقدم إلى شرح مفهوم «ثالوث التوازن» ثم «يوم الدّين» وهكذا دواليك إلى أن يتمّم عرض تعاليمه بطريقة وعظية، للحوار فيها بعض النصيب من دون أن ينجح في إضعاف السّمة الوعظية الواضحة التي تميّز

المهمة الرسولية لإنسان آتٍ في مهمة دقيقة ومحددة سيغادر بعدها إلى حيث لا يعلم الآخرون من حوله. فالحكيم مرداد الذي يصوّره نعيمة في روايته نبيّ يبشّر بإنسانٍ جديد وعالمٍ جديد:

«مرداد...سيرأب لكم الصّدع الذي في 'أنا'».

«مرداد...سيطهّر لكم 'أنا'».

«مرداد...سيعلّمكم كيف تزِنون 'أنا'». (ص 66)

ومعلّم الحكمة، مرداد، رسول الحقائق الخالدة الذي يعظ عن البدء والمنتهى؛ فإذا كان البدء هو «الأنا الكونية» فإنّ منتهى الوجود أيضاً مرسوم بمعنى ما، وهو اكتشاف الإنسان لذاته الحقيقية (رغم وجود إشارة إلى أنّ الإنسان يمكن له أن يصل إلى هذا المنتهى بشكل عاجل أو بشكل آجل بعد المرور بطوفان النار والدم) (ص 88-89 و318): «إنّ العالم لا يفكّر اليوم بمرداد. أما مرداد فيفكّر أبداً بالعالم. وقريباً سينصرف العالم بأفكاره إلى مرداد.» (ص 88).

وتماشياً أيضاً مع تجاوز مرداد للزمان والمكان (ص 138) يتجاوز أيضاً مفهوم الشخصانية؛ فمرداد الذي يظهر شخصاً في الفلك في أيام الطوفان، ثم يأتي كإنسان فقير لينضم إلى رفاق الفلك في أيام شمادم، لا يتقيّد بناسوته الظاهريّ، فهو يصف نفسه بأنّه الفُلك نفسها والمذبح والنار، لا بل هو ملجأ يُحتمى به (ص 138). وفي الواقع فإنّ شخصية مرداد تبرز معرفة كبيرة جداً بجوهر الوجود ومبدئه وغايته إلى درجة تبدأ فيها صفاته الشخصانية بالتلاشي والزوال، ليتحوّل إلى ما يمكن تسميته بقناة لإيصال الحكمة أكثر من كونه معلّماً بشرياً ذا شخصية يمكن الحديث عن أفعالها.

ولعلّ نعيمة يقصد في هذا الموضع وفي غيره أن يحيل إلى بعض الإشارات الإنجيلية، فمرداد بعد مضيّه مع الرفاق تاركاً خلفه شمادم سيعود إلى الجبل ثانية (ص 43)، كما أنّ المسيح سيعود إلى الأرض ثانية بحسب المعتقد المسيحي[7]. وهو أيضاً يقول إنّه كائن قبل إبراهيم أبي الأنبياء ولو أنه أتى بعده [8]، كما إنّه الألف البادئة والياء الناهية[9]. علاوةً على ذلك، فإنّ قصة

المسيح الإنجيلية رغم تصويرها في أكثر من موضع انفعالات شخصية المسيح وحواراته، إلّا أنه يغلب عليها أيضاً الطابع التعليمي والوعظي المباشر في كثير من الأقسام[10].

الغرض من هذه المقابلة بين نعيمة والإشارات الإنجيلية هي فهم ما يرمي إليه في شخص مرداد، فمرداد إذن معلّم حكمة، ولكنه أيضاً رسول نبويّ خالد يتجاوز الزمان والمكان والكيان الشخصاني، فهو شخص محدود وكيان غير محدود، وهو الحقيقة ورسولها في الوقت نفسه. ولعلّ هذه الإحالات الإنجيلية كانت عائقاً أمام كثير من القرّاء في فهم نعيمة وما يرمي إليه، وهذا ما يشير إليه نجم الدين خلف الله الذي يتحدث عن «حضور قطاع معجمي يتغذّى من الإحالات الإنجيلية التي قد لا يَفهمها مَن ليس له إطلاع على 'الكتاب المقدس' بعهدَيْهِ، لأنها ترتبط بمرجعيات ذهنية تُصطرف عبر آلية التناص»[11].

معلّم الحكمة في رواية «اليوم الأخير»

على عكس «مرداد» فإنّ بطل الرواية ليس معلّم الحكمة بل أستاذ الفلسفة الجامعي موسى العسكري. ورغم أنّ «مرداد» تبدأ ببطولة مطلقة لشخصية الراوي الذي يُعلَن أنّه المنتظَر الذي بشّر به مرداد نفسه، إلّا أنّ دور البطولة هذا لا يبدو إلّا كخاتمة مبكرة لقصة مرداد وبطولته المطلقة.

في «مرداد» يبدو المعلّم وكأنه يعظ مراراً وتكراراً تلاميذ أغرارا هم رفاقه في الفُلك، ولكن في اليوم الأخير لا يظهر الحكيم إلّا بعد أن يكون عقل الأستاذ الفيلسوف قد بدأ بالسير على طريق التغيّر والتحوّل. وفي الواقع فإنّ هذا هو الغرض الرئيسي من القصة ككلّ؛ فالهاتف الذي أتى إلى الدكتور موسى العسكري عند تمام منتصف الليل يدعوه إلى توديع 'يومه الأخير' يظهر في النهاية (ص 283) على أنّه دعوة للبطل لكي يودّع حياته القديمة ويستقبل الجديدة[12].

لقد بدأ بطل الرواية، الدكتور موسى العسكري، منذ أن أتاه الهاتف الليلي الرهيب بتحويل سؤاله الفلسفي «لماذا؟» الملازم لتخصّصه ومهنته إلى سؤال ذي

معنى مختلف، وها هو البطل يعلن منذ البدايات أنّ هذه الكلمة الاستفهامية قد «اتخذت شكلاً جديداً ومعنى لم يكن لها في حياتي من قبل ... إنّها تصرّ. تلحّ. تستأسد. إنها تجلد جلداً» (ص 23). بدأ الدكتور العسكري يطارد الإجابات لأنّه تيقّن الآن أنّ «الذي يملك القدرة على طرح السؤال يملك القدرة على الجواب عليه» (ص 24). وهذه النتيجة في حدّ ذاتها دليل على بداية التحوّل، فأستاذ الفلسفة يدرك الآن أنّ درب المعرفة يبدأ من الداخل، من باطن الإنسان وعقله، وليس من مصدر خارجيّ كما كان يعتقد من قبل.

لقد بدأ البطل يتجاوز نفسه السابقة ويكتشف خطأ تعريفاته وتحديداته القديمة ويدرك تداخل الحدود بين ما كان منفصلاً (ص 38). ولهذا فمنذ الفصول الأولى للرواية يعترف البطل بأنّه يكاد لا يعرف نفسه، «فموسى العسكري الذي استسلم للنوم قبل نصف الليل هو غير موسى العسكري الذي استفاق من النوم عند نصف الليل. ذلك لا عهد له بالتفكير في شؤون الحياة والموت. وهذا لا يستطيع التفكير إلا في الموت والحياة» (ص 40). وهكذا فإنّ هذه الرواية لا تدور من حيث المبدأ حول شخصية النبيّ المخلّص كما في «مرداد» بل حول «خلاص» بطلها من الاعتياد والموت الروحي[13]. وهذه أول التحديدات التي تشير إلى الاختلاف بين شخصية الحكيم في «مرداد» ونظيرتها في الرواية الحالية حتى قبل ظهور شخصية الحكيم فيها؛ فالشخصية الأولى هي محور رسالة جديدة، أما الثانية فهي عاملٌ يثير الرغبة في التحوّل نحو هذه الرسالة الجديدة.

يظهر الحكيم في رواية «اليوم الأخير» عند منتصف النهار، أي قرب منتصف الرواية المقسّمة إلى أربعة وعشرين فصلاً على عدد ساعات اليوم. وهو يظهر على شكل متسوّل (وهذا عامل مشترك مع ظهور شخصية مرداد ومقابلته لشمادم، حيث يأتي مرداد إلى الفُلك على هيئة شخص فقير جداً وبالكاد يمتلك أسمالاً تستر جسده).

ويترافق ظهوره بتبدلات حسّية ونفسانية عند هشام، الابن الوحيد لبطل الرواية، والذي وُلِد معاقاً ثم شُفي فجأة خلال مجرى القصة. ويعلن هذا

المتسوّل/ الحكيم أنّه جاء بشكل خاصّ من أجل الدكتور وابنه هشام (ص 159-161).

ظهور الحكيم إذن هو ظهور خاصّ لشخص معيّن، وكأنّه ظهور ملائكيّ، وليس -كما في حالة مرداد- ظهوراً لفئة معينة وظهوراً للعالم كلّه عن طريق هذه الفئة وسكان المنطقة المحيطة بالفلك. كما أنّ الحكيم في هذه الرواية لا يظهر في زمن أسطوريّ يصعب تحديده في بلاد مجهولة الهوية والاسم، بل يبرز في سياق الحياة العادية المحيطة بأستاذ جامعيّ يسكن في مكان ينتمي إلى العالم المعاصر (رغم أنّ نعيمة لا يذكر بالتحديد أيّ بلد ينتمي إليه البطل، مع ذكره سويسرا مثلاً كإشارة إلى عالم يمكن تلمّس خطوط زمانه ومكانه).

ولكن منذ بداية ظهور الحكيم تظهر أيضاً إشارات إلى شخصيته الخارقة لما هو معتاد؛ فهشام يعلن فوراً أنّ هذا الشحّاذ هو نفس الرجل الذي ظهر له في المنام سابقاً. كما أنّه يُفاجئ الدكتور العسكري بأنّه هو بالذات الهاتف الذي هتف إلى ذهنه وهو نائم بالعبارة الرهيبة التي أرعبت البطل وجعلته يستيقظ من نومه ويبدأ تأمله الطويل وصراعه العنيف مع فكرة الموت (ص 168).

هذا الحكيم، وعلى عكس مرداد، يرفض تماماً أن يتسمّى باسمٍ بشريّ ولو حتى على سبيل محاكاة الواقع البشري، وهو يطلب من محدّثيه أن يطلقوا عليه اسم «اللا مُسمّى».

هذا «اللامسمّى» يعلن أنّه على معرفة وثيقة بهشام، وإن لم تكن هذه المعرفة وفق الطريقة المعروفة بشرياً. فهما لم يلتقيا من قبل كشخصين بشريين. وهذا الأمر يوضّح تماماً أن المتسوّل الزائر، كمرداد، يتجاوز مفهومي الزمان والمكان وطبيعة البشر والكيان الشخصاني.

وممّا يثير الاهتمام أيضاً في شخصية الحكيم في هذه الرواية خصيصة أخرى تظهر العلاقة بينها وبين مرداد، على الرغم من بعض الاختلافات المذكورة سابقاً، هو أنّه يُبرز نفسه كمعلّم حكمة، فهو يتبنّى هشام روحياً (ص 189)، وهو يقرّ بفرادته وانتمائه إلى قلّة منتَخَبة من البشر: «الذين اهتدوا إلى أنفسهم من أبناء

الأرض هم القلّة المغبوطة في الأرض والسماء. وهشام سيكون منهم، وسيكون هادياً للضائعين والتائهين» (ص 248).

في هذا الموضع بالذات، يظهر «اللامسمّى» إذن كصانعٍ لمرداد آخر. وإشارته إلى هشام كهادٍ للضائعين والتائهين لا يمكن إلّا أن تذكّر بالعنوان الفرعي لكتاب مرداد وهو «منارة وميناء»؛ فالمنارة هي الهادي الذي يرشد التائهين في البحر إلى ميناء الأمان والوصول والاستقرار. فالحكيم إذن في رواية «اليوم الأخير» ليس واعظاً مفوّهاً كمرداد، وليس مخلّصاً للناس يعرّفهم على ماهيتهم وعلى طريقهم إلى الألوهة[14]. ومع ذلك فهو يتنكّب دور معلّم الحكمة وكاشف الحقائق؛ فهو معلّم يعدّ معلّمين يخلّصون العالم.

وهشام، ابن موسى العسكري، يظهر استعداده لبلوغ هذه المرحلة ولعب هذا الدور الحاسم في التاريخ. وهو قبل أن يلتقي بالحكيم يبرزه نعيمة قادراً على قراءة رسالة من دون أن يفتح المغلّف الذي يطويها في داخله، كما أنّه يمتنع، على نهج مرداد (مرداد، ص 193-197)، عن أكل اللحوم متمثلاً بذلك سيرة الكثير من الحكماء المعروفين في التاريخ (ص 184). وهو يعلن لأبيه معرفته بمستقبله كهادٍ للبشر، فيعلن لأبيه مشيراً إلى لقائه مع الحكيم: «لقد كشف لي ماضيّ وحاضري ومستقبلي. جاء ليهديني إلى نفسي كيما أهدي الغرباء عن نفوسهم إلى نفوسهم» (ص 186).

لا يتبادل الحكيم مع موسى العسكري الكلام وجهاً لوجه سوى مرّة واحدة، بالإضافة إلى اقتحامه حياة الأستاذ الجامعيّ بأشكال عدة، في المنام أو عن طريق الرسالة. فظهوره في الرواية إذن غائيّ وذو مهمة محددة جداً تتعلّق بإيقاظ وعي الدكتور موسى العسكري وإعداد هشام ابنه لمهمته العالمية القادمة.

وهكذا يمكن النظر إلى «اللامسمّى» في هذه الرواية، من ناحية ما على الأقل، على أنّه ظهور آخر لمرداد الحكيم وهو يجول في العالم لإعداده بعد انصرافه عن الفلك وترك شمادم خلفه.

الحكيم في «اليوم الأخير» مرداد آخر، لا يظهر واعظاً هذه المرة، بل يتمم ما قاله في رواية «مرداد» من حيث أنّه منصرف الآن إلى «ترميم الناس» لإعداد ‘مردادات’ آخرين (مرداد، ص 45)، وهذه النظرة تشبه إلى حد كبير ما وصل إليه رامي شلّمي حول «اللامسمّى» وهو أنّه «روح من الأرواح القليلة المنعتقة من قيود الزمان والمكان، وعادت إلى الأرض لتقوم برسالةٍ ما، وهي إهداء الأشخاص إلى نفوسهم، كيما يهدوا هم أيضاً الآخرين» [15].

الاستنتاج

حاول هذا البحث تتبّع التشابهات والاختلافات بين شخصيتي معلم الحكمة في روايتي «مرداد» و»اليوم الأخير» لميخائيل نعيمة. وقد توصّل البحث إلى بعض النتائج التي يمكن تلخيصها في النقاط التالية:

= الزمان والمكان: الحكيم في «مرداد» ظهر أيام نوح ثم أتى بعده إلى الفلك، ولكنه خالد يتجاوز الزمان والمكان، وكذلك في «اليوم الأخير» فهو أيضاً يتجاوز الزمان والمكان.

= الاسم: ظهر الحكيم في «مرداد» باسم مرداد رغم أنّه صرّح أنّ اسمه الحقيقيّ مختلف، بينما يرفض الحكيم في «اليوم الأخير» أن يُسمّى ويتكنّى على مضض بلقب «اللامسمّى».

= دور البطولة في الرواية: مرداد هو بطل رواية «مرداد» بلا منازع، بينما يظهر الحكيم كمحرّك رواية «اليوم الأخير» من وراء الستار في قسمها الغالب.

= السمة الشخصانية: يظهر مرداد كإنسان ذي شخصية رغم أنّه يحمل أيضاً صفات فوق شخصانية. وكذلك يظهر «اللامسمّى» في رواية «اليوم الأخير» كشخص من لحم ودم رغم أنه يكشف أيضاً عن صفات تتجاوز العنصر الشخصانيّ.

= اتساع التعاليم: تعاليم مرداد شاملة، فهو واعظ يدعو إلى مذهبٍ في الحياة وتعاليمه مرتبة بطريقة تشبه النسق العقائديّ، بينما لا يقدّم «اللامسمّى»

تعاليم شاملة بل يرمي بعض الألغاز ويحرّض التفكير بعبارات مقتضبة أو أسئلة وشروحات مختصرة.

= الدور الرئيسيّ: يظهر مرداد كحكيمٍ ومعلّمٍ ونبيٍّ ومخلّص للعالم، بينما يميل «اللامسمّى» إلى كونه نذيراً وبشيراً ومعلّماً للحكمة مرسلا بشكل رئيسي لتعليم هشام، ابن موسى العسكريّ.

= الظهور: ظهور مرداد سائد في رواية «مرداد» وشبه دائم، بينما يمتاز حكيم «اليوم الأخير» بأنّه ذو ظهورات قليلة تحصل بطرق مختلفة: وجهاً لوجه، رسائل مكتوبة، رسائل شفهية، أحلام. ظهوره الشخصي الوحيد كان في منتصف الرواية تقريباً.

إن أهمية هذه النتيجة تكمن في إمكانية تتبّع الاتساق الذي يتميز به هذا الجنس الأدبيّ في كتابات نعيمة. وسيكون من المفيد توسيع هذه الدراسة لتشمل كتابات أخرى لنعيمة مثل «مذكرات الأرقش» و«لقاء» وأية نصوص أخرى يمكن إدراجها ضمن أدب الحكمة عند نعيمة. إنّ دراسة كهذه ستكون قاعدة متينة للانطلاق نحو مقارنة شخصية معلّم الحكمة والشخصية النبويّة عند الكاتب موضوع هذا البحث مع ظهورات أدبية شبيهة في كتابات أخرى سابقة أو معاصرة أو لاحقة لعلّ أبرزها شخصية المصطفى في رواية «النبيّ» لجبران خليل جبران.

= = =

الهوامش

[1] M. L. Swanson, "The Russian influence on the literary and critical writings of Mikhail Naimy," Liberal Arts in Russia, 2017. Vol. 6, No. 1, 49.

للمزيد حول تأثر نعيمة بالأدب الروسي، انظر/ي

Aida Imangulieva, Gibran, Rihani & Naimy: East- West Interaction in Early Twentieth-Century Arab Literature, translated by Robin Thomson (Oxford: Inner Farne Press, 2009), 123-184.

[2] محمد شفيق شيّا، في الأدب الفلسفي (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 2009)، 119.

[3] نفس المرجع السابق، 288-289.

[4] انظر المرجع السابق، 33 وما يليها حتى نهاية الفصل.

[5] Vladimir Solovyov, The Philosophical Principles of Integral Knowledge, translated by Valeria Z. Nollan (Cambridge, Grand Rapids: William B. Eerdmans Publishing Company, 2008.), 84.

[6] أرقام الصفحات المنفردة ضمن هذا القسم الخاص برواية مرداد مأخوذة جميعها من ميخائيل نعيمة، مرداد، ط13 (بيروت: دار نوفل- هاشيت أنطوان، 2014).

[7] الكتاب المقدس، ترجمة فانдايك الجديدة، الإصدار السابع، ط1 (القاهرة: دار الكتاب المقدس، 1999)، سفر أعمال الرسل 1: 11.

[8] نفس المرجع السابق، إنجيل يوحنا 8: 56-58.

[9] نفس المرجع السابق، سفر رؤيا يوحنا 1: 8.

[10] لن يتم التدقيق في النسب المئوية لأنواع الكلام في الإنجيل كونه يتجاوز متطلبات هذا البحث.

[11] نجم الدين خلف الله، «'اليوم الأخير'... ماذا ننقذ من بيت يحترق؟» صحيفة العربي الجديد، تم نشرها في 23 سبتمبر 2019. تم الوصول إليها في 6 ديسمبر 2019. يمكن الحصول عليها من الرابط التالي:

<https://www.alaraby.co.uk/books/201...>

الجدير بالذكر أنّ ملاحظة خلف الله تتعلق برواية «اليوم الأخير» بشكل رئيسي، ولكن ما زالت الملاحظة ذات صلة برواية مرداد وأيّ نص ترد فيه الإحالات الإنجيلية سواء أكانت مباشرة أم غير مباشرة. لن يتم التطرّف لهذا الموضوع في الفقرة المتعلقة برواية «اليوم الأخير» من هذا البحث لعدم تعلّقها مباشرة بشخصية الحكيم.

[12] أرقام الصفحات المنفردة ضمن هذا القسم الخاص برواية مرداد مأخوذة جميعها من ميخائيل نعيمة، اليوم الأخير، ط11 (بيروت: دار نوفل- هاشيت أنطوان، 2013).

[13] للمزيد حول مفهوم الخلاص في «اليوم الأخير» انظر رامي جورج شلّمي، الخلاص والزمن في روايات الريحاني وجبران ونعيمة: كتاب خالد، والأجنحة المتكسرة، واليوم الأخير، ط1 (بيروت: دار الفارابي ودار نشر الجامعة الأنطونية، 2016)، ص 532-601.

[14] انظر حوار صحيفة النهار مع ميخائيل نعيمة الذي أجراه عصام محفوظ ونَشِر بتاريخ 2 آذار 1988، يمكن الوصول إليه من خلال مقالة «في النقد الأدبي والتطور

الكوني والتصوف: الجوعُ الأكبر جوعُ الإنسان إلى المعرفة والحرية.» موقع معابر، تم الوصل إليه بتاريخ 10-12-2019، على الرابط:
< http://www.maaber.org/issue_november05/literature2.htm>

[15] شلّمي، 543.

= = =

المصادر

نعيمة، ميخائيل. مرداد. ط13 (بيروت: دار نوفل- هاشيت أنطوان، 2014).

= = = . اليوم الأخير. ط11 (بيروت: دار نوفل- هاشيت أنطوان، 2013).

المراجع العربية

خلف الله، نجم الدين. «'اليوم الأخير'...ماذا ننقذ من بيت يحترق؟» صحيفة العربي الجديد. تم نشرها في 23 سبتمبر 2019. تم الوصول إليها في 6 ديسمبر 2019. يمكن الحصول عليها من الرابط التالي:
<https://www.alaraby.co.uk/books/2019/9/23/%D8%B5%D8%AF%D8%B1-%D9%82%D8%AF%D9%8A%D9%85%D8%A7-%D8%A7%D9%84%D9%8A%D9%88%D9%85-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%AE%D9%8A%D8%B1-%D9%85%D8%A7%D8%B0%D8%A7-%D9%86%D9%86%D9%82%D8%B0-%D9%85%D9%86-%D8%A8%D9%8A%D8%AA-%D9%8A%D8%AD%D8%AA%D8%B1%D9%82

شلّمي، رامي جورج. الخلاص والزمن في روايات الريحاني وجبران ونعيمة: كتاب خالد، والأجنحة المتكسرة، واليوم الأخير، ط1 (بيروت: دار الفارابي ودار نشر الجامعة الأنطونية، 2016)

شيّا، محمد شفيق. في الأدب الفلسفي (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 2009).

الكتاب المقدس. ترجمة فاندايك الجديدة. الإصدار السابع. ط1 (القاهرة: دار الكتاب المقدس، 1999).

محفوظ، عصام. «في النقد الأدبي والتطور الكوني والتصوف: الجوعُ الأكبر جوعُ الإنسان إلى المعرفة والحرية.» موقع معابر. مقابلة نَشِرت لأول مرة بتاريخ 2 آذار 1988 في صحيفة النهار. تم الوصول إليها بتاريخ 10-12-2019. يمكن الحصول عليها من الرابط التالي:
< http://www.maaber.org/issue_november05/literature2.htm>

المراجع الأجنبية

Imangulieva, Aida. Gibran, Rihani & Naimy: East- West Interaction in Early Twentieth-Century Arab Literature. Translated by Robin Thomson (Oxford: Inner Farne Press, 2009), 123-184.

Solovyov, Vladimir. The Philosophical Principles of Integral Knowledge. Translated by Valeria Z. Nollan (Cambridge, Grand Rapids: William B. Eerdmans Publishing Company, 2008.), 84.

Swanson, M. L. "The Russian influence on the literary and critical writings of Mikhail Naimy." Liberal Arts in Russia, 2017. Vol. 6, No. 1, 44-66.

علي أحمد عبده قاسم

عناصرِ التّجريب وعلامات النضوج

مجموعة ق ق ج «ركامُ الدّموع»



شكلت القصة القصيرة جدا منذ بداية التسعينيات ظاهرة سردية حديثة، حيث انتشرت في فلسطين وبلاد الشام والمغرب العربي، ومصر، العراق، وبدأت إصداراتها تتوالى على الرواد أمثال: فاروق مواسي (فلسطين) وعبد الله المتقي وعبد الرحيم التدلاوي (المغرب) وغيرهم في البلاد العربية. وتلك الظاهرة تحددت بانتشار كتاباتها وإصداراتها وإقبال الكتاب عليها.

وفي اليمن، ظل هذا الفن السّردي مرتبطا بالقصة القصيرة، يكتب في نهايات الإصدارات كخواتم تحت مسميات أقصوصة وغيرها. وفي نهاية القرن العشرين بدأت تصدر بشكل مستقل، ينقصها الكثير من المعايير الفنية، والخصائص السردية المرتبطة بهذا الفن. ومنتصف وبداية العقد الثالث من القرن الواحد والعشرين، بدأ قاصون يصدرون مجموعات قصصية ناضجة ومكتملة، لعل من أهمها المجموعة القصصية «ركام الدّموع» للقاص خلدون الدالي.

المتتبع للإصدارات اليمنية الأخيرة يلحظ أنها انشغلت بالحرب، والهموم العاطفية، والإنسانية. وهذا يواكب السبب الرئيس لظهور القصة القصيرة جدا، وهو المتغيرات السياسية والأحداث الكبرى التي يحاول القاص أن يطرقها بشكل

سريع ولاذع، محاولا تغيير الواقع، ليلبي طموحاته، وأحلامه الإنسانية المختلفة سواء اقتصادية أو سياسية أو اجتماعية أو ثقافية.

وبالعودة للمجموعة لا بد من دراسة خصائصها وموضوعاتها، وعنونتها وجديتها ليتبين القارئ أهمية المجموعة ونضجها الفني.

العـنوان

أولى الكثير من الدارسين العنونة أهمية خاصة بوصفها مصباح عالم النص، وثريا النص الذي يهدي المتلقي لعوالم النص الداخلية، والسياقات والمؤثرات الخارجية، بوصفه أيقونة الجذب وإشارة لفت الانتباه. ويعد العنوان لوحة إشهارية مميزة تجذب المتلقي ليشتبك مع النص لفك شفرته فهو تلك الطريق التي تفضي لاختزال مضامينه ونسيجه الداخلي، بوصفه رسالة الخطاب في النص. ولابد أن يكون جاذبا مثيرا ملغزا، يفسح للقارئ المجال للتأويل والتفسير اللامحدود بآفاق متعددة.

وقد جاء عنوان المجموعة مركبا إضافيا «ركام الدموع» حيث أضاف الركام للدموع زيادة في التأويل، ويتحول العنوان لشاعري تأثيري مأساوي. وبالنظر في جذره اللغوي، فقد جاء من الجذر «ركم» أي جمع وحوّل الأشياء كومة مركومة. وقيل إن «المركوم» هو المتجمع من أجزاء كثيرة فتراكمت في مكان واحد. والركمة هي الطين المتجمع فوق بعضه.

ومن خلال المعاني نستخلص من دلالاته أن العنوان مناسب للقصة القصيرة جدا، فهو نص قصير جدا سريع، يتضمن قضية كبيرة ذات أجزاء وتفاصيل في سطور وجمل مختزلة، فالنص القصير جدا يساوى قول «خير الكلام ما قل ودل»، مما يفضي لآفاق تأويلية لا تنتهي. بينما جذر «دمع» يأتي بمختلف مترادفاته بدلالة التدفق، فيقال: جرى الدمع، أي سال أو انسكب أو تدفق.

وأيضا تعكس معانيه دلالة التفسير والتأويل الذي لا ينتهي، فالدّمع قطر، ودمعة. لكنه يجري وينسكب لحالة عميقة، وقضية في الأعماق، أدت لذلك

التدفق، فالدمع معادل رمزي للنص، والركام معادل رمزي للتأويل الذي لا ينتهي. العنوان إذن محترف جدا مختزل لمضامين النص والمجموعة.

القارئ لخصائص النص القصير جدا يدرك أن القصة القصيرة جدا تأتي من جمل باقتناص الفكرة بتأويل لا محدود، حسب ثقافة المتلقي ورؤاه؛ فكأن الرّكام هو قضايا متراكمة بدلالات عديدة، والدمع سيول لا تنتهي من التفسير ومن الألم بقضايا متعددة إنسانية، اجتماعية، واقتصادية. إلاّ أن الهم الإنساني في نصوص المجموعة علامة مُلفتة. ومن خلال نص «إنسانية» تتضح رؤية القاص الإنسانية بجلاء:

«إنسانية»

«تحاشيتها، أصرتْ على التناسل في مسامات جلدي، أردتُ التّنصل منها، جذبتْني نحوها بحنو. كلما قطعوه التأم؛ ذلك الشريان الذي يصل جذورها بدمي» (ص 24).

كنت أود دراسة المجموعة من جانب انشغالها بالهم الوطني والإنساني، ولكن المتلقي يحتاج لمعرفة الخصائص والمميزات. وسأتناول بعضا من تلك الميزات بطريقة تعسفية، وسوف آخذ الميزات منفردة، بينما كل نص يحتوي على جميع الميزات بمستويات مختلفة ولكن هذا التناول يهدف إلى تقريب الميزات من فهم المهتم.

التكثيف (الاختزال اللغوي)

يأتي التكثيف كميزة في القصة القصيرة جدا بحيث يبتعد القاص عن الإسهاب والوصف والحوارات والتطويل، ويستخدم الجمل القصيرة بكثير من الدلالات برغم قصرها، ويبتعد النص عن الحشو بحيث لا يستغني عن جملة، ولا يحتمل الزيادة والنقصان فإن زيدت الكلمات أو نقصت اختل النص. وجاءت معظم النصوص مكثفة متواترة الجمل بتتابع مدهش واحترافي.

وقد حفلت مجموعة الدالي بهذه الميزة في كثير من النصوص. على سبيل المثال، يلحظ المتلقي أن نص «توحد» (ص 28) كُتب بثلاث جمل فعلية لا يمكن الاستغناء عن واحدة منها وإلا سيختل النص.

«توحد»

«التصقتْ به حد التّوحد، ظلوا يُحيكون الدسائس، ضحتْ بنفسها».



يلحظ المتلقي أن النص يحكي قصة حب وصلت حد الذوبان. لم ترق للعذال وللمجتمع، فانتحرت الفتاة ليحيا الحبيب. القصة تتسع لرواية ولم يستخدم سوى أربع جمل. وهناك نص آخر بعنوان «انكسار». يحكي النص مآسي الحرب التي تتعارض مع الأمل والحياة، بل وصل ذلك الأمل أن التشبث بالحياة يأتي مع الإيمان بنهايتها:

«انكسار»

«عندما بدأت الحرب، كانت بيدها فسيلة، غرستها دون تردد، بعد سنوات صارت القرية خربة؛ ثمة نخلة ظلتْ تتحدى الحرب؛ لكنها تنفثُ دخانا أسود.»

النص يحكي صراع الخير والشر والأمل واليأس والفتنة والسلام. فالفسيلة رمز الأمل والنخلة رمز الخير والسلام لكن هناك من دمرها لتحترق الحياة والحرية ليحيلها لموت وعبودية. النص مكثف جدا ولا حشو سوى كلمة «لكنها» والمفترض أن يستخدم المصدر نافثة دخانا أسود»، فهي القضية.

وفكرة الحرب تكتب فيها الروايات، كتبها القاص بخمسة جمل، لتنتهي القصة بموت الحياة. واستخدم القاص في النص الرموز كثيرا ليكسر أفق المتلقي. وسيأتي الحديث عنها في خاصية الرمزية.

المفـارقة

تأتي المفارقة في القصة القصيرة جدا لاسترجاع ماضي أحداث القصة وحاضرها. وتأتي المفارقة في القصة القصيرة جدا لخلق السخرية باجتماع معنيين متناقضين أو مشهدين متناقضين في النص، والرسالة في مضمون القصة كلها.

والهدف من السخرية في المفارقة خلق التباين في المواقف والقيم وصدمة مشاعر المتلقي. وجاءت معناها في اللغة من «فارق مفارقة» أي باين ونأى. وفارق الرجل زوجته أي باينها بالطلاق. المفارقة إذن هي أن يعبر المرء عما يريد قوله بمعنى يناقض قوله في الحقيقة وبذلك تدرك المفارقة من سياق التضارب والتباين بين المعاني والدلالات.

وتعد المفارقة في القصة القصيرة جدا من أهم الخصائص بوصفها ما يخلق التنافر والاصطدام المدهش بين الخفي والظاهر. ويعمد إليها القاص لخلق الدهشة والوخزات التي تهز المشاعر. وسأختار نصين من المجموعة، ففي نص «بؤس» يعتمد القاص على التوازي ما بين قضيتين متوازيتين من خلال النص الواحد في حكائية النص:

«بؤس»

«أمسك ريشته وبدأ يرسم شمسا ونخلة، وجبالا، ووديانا، وفي منتصف اللوحة؛ تذكر أنه لا يملك وطنا» (ص 34).

جاءت المفارقة ما بين الاعتزاز والفخر بالوطن وحريته وخيراته، من خلال رسمه «شمسا، نخلة، وديانا» لينتهي به الأمر بوهمية الوطن الكبير الحر المترع خيرا، فأتت السخرية ما بين وطن موجود في الحقيقة وفي الروح، وبين وهمية ذلك الوطن الذي لا يشعر المحب بوجوده وممارسة حقه فيه، وكأن الوطن مستلب من الروح في الواقع، فالتناقض بين الخيال والواقع وما بين الفقر ووجود الخير وبين الحرية والاستبداد، فالتوازي يلحظ بين وجود في الوطن في الحقيقة وعدميته في الواقع والخيال، وهذا تصادم فارق.

ويأتي في المجموعة نص بعنوان «خوف» راسما الواقع والفضاء المفتوح سجنا، والسجن الحقيقي هو الحرية، وإن ما فعلته شعارات التحرر والحرية هو المنفى والفوضى:

«خوف»

«فتحتُ الباب، قفز مدهوشا، فارا إلى غصن شجرة التوت؛ عاد مسرعا يرتعش فزعا من الحرية» (ص 43).

على الرغم من قصر النص، إلاّ أنه يسرد قضية الحرية سواء تلك الحرية الفاضحة الخارجة عن القيم أو الحرية التي تخلق الفوضى والدمار والحروب والاقتتال، فتحولت الحرية إلى رعب مستبد واستبداد أكثر من الاستبداد نفسه.

ولا يخفى على أحد ما صنعت الشعارات من دمار للشعوب، وما تصنع الحرية غير المنضبطة في الغرب من خروج عن القيم والمثل والأخلاق والتي تصل بالإنسان للرعب. والمفارقة ما بين تحول الحرية لاستبداد مرعب، والسجن للحرية والأمان. ما يعيب النص أن عنوانه مكشوف ومفضوح.

الترميز

ويسمي الإيحاء والإيماء والإيهام، وهو السهل الممتنع. وتأتي الرمزية في النص الأدبي عموما وفي القصة القصيرة جدا خصوصا لتكون عنصرا من عناصر التكثيف خاصة والترميز، ويضفي التسريع على النص ويخفي حقيقة واقعية لقضية ما فيختفي المبدع (الكاتب والقاص) وراءه ليظهر حقيقته ويكثف الحقائق الواقعية بطريقة انفعالية، تشد الذات وتعمق أثر الرسالة، ويتفاعل معها المتلقي. ويعد الرمز توظيفا لحقيقة عبر معادل رمزي لحقيقة واقعية.

وبالنظر في نصوص المجموعة يلحظ المتلقي أن الرمزية بدأت من العنوان «ركام الدموع»، فالركام معادل رمزي لتجمع المآسي من هنا وهناك، سواء كانت تلك المآسي من خيبات الذات أو خيبات الإنسان والمجتمع معا، ليتحول كل ذلك لركام طاغ ماثل للذات وللعيان يتمنى الإنسان زواله وتبدده، فقد

تجمعت المآسي من أشياء بسيطة تساهل الفرد والمجتمع في حلها، فالركام معادل رمزي للمآسي والأحزان والخراب والحرب، سواء على مستوى الفرد والمجتمع أو الوطن.

في نص «انكسار» يذكر القاص «الفسيلة» وهي رمز التعلق بالحياة برغم نهايتها. وهذا رمز تناصي من حديث للنبي صلى الله عليه وسلم يقول فيه: «إذا قامت القيامة وفي يد أحدكم فسيلة واستطاع أن يغرسها فليغرسها».

وجاء رمز تراثي من التاريخ الإسلامي، إذ وظف الكاتب السفينة رمزا للأمة المحترقة بالفتن والحروب وهي بلا طارق بن زياد الذي يعد رمزا للمخلص والمنقذ. واستخدم الكاتب الرمز الأيقوني كالنخلة التي جاء رمزا للوطن وللخير وللعطاء، ولكنها محترقة. ويحاول من خلال الرمزية استنهاض الهمم لتصاغ الحياة بقيم إنسانية إسلامية عربية قوية مناهضة للفتن وبعيدة عن الحروب والدماء.

العنونة

تعد العنونة في النص الإبداعي السردي والقصير جدا احترافا كبيرا يوليها الكاتب الكثير من الأهمية بوصفها تعكس قدراته الإبداعية والنقدية معا، لأن العنوان اختزال لمضامين النصوص وهو المصباح الذي ينير الدرب ليتشابك المتلقي مع النص. والعنونة محاورة ما بين المتلقي والنص ورسالة النصوص، فلا يعد العنوان المكشوف والفاضح عنوانا محترفا.

والعنوان خاصة يتميز بالإثارة والتلغيز والجذب والاختزال وأفضل العناوين ما يكون كلمة واحدة أو مصدرا أو مركبا إضافيا بشرط ألا يكون العنوان جزءا من النص أو كلمة داخل النص، وقد عني القاص بعنونة نصوصه بدءا من عنونة المجموعة والذي اختزل رسالة النصوص إلى عنونة النصوص الداخلية مما يعكس قاصا محترفا وبارعا.

إلاّ أنه لم يوفق في عنونة بعض النصوص فجاءت مكشوفة ولا تفتح آفاقا للتأويل. ومن النصوص التي جاءت عنونتها مكشوفة: «خوف. واحرباه. توحد. الثمن. نشرة الأخبار. وغيرها ». فيجب ألا يكون العنوان مكشوفا غير متميز بالجمالية والإثارة، والتلغيز والاختزال والتكثيف خاصة.

وللعنوان مرجعيتان: شكلية بنائية: وهو ما يتمثل باختيار اللفظ سواء مصدرا أو تركيبا إضافيا أو جملة، وناحية معجمية نحوية وهي التي يقوم عليها التأويل، فعلى سبيل المثال في العنونة المكشوفة استخدم عنوانا «نشرة الأخبار» وهذا يحيل لشيء وحيد هو نشرة بعينها متكررة. فلو استخدم النكرة «أخبار» لكان العنوان أكثر عموما وأكثر تأويلا وأكثر عمقا، فاهتم بالشكل والمرجعية الشكلية ولم يهتم بالمعجمية والنحوية، التي يقوم عليها التأويل. وهنا لا أقلل من أهميتها وقوتها لكني أشير للقصور الذي يجب تلافيه ليتنسى الكمال.

البنية التركيبية وعلامة الترقيم

القصة القصيرة جدا فن رفيع يعتمد بالمقام الأول على الاشتغال على اللغة بتسريع يقتنص الفكرة واللحظة بإدهاش مباغت بعيدا عن التفاصيل التي تتميز بها القصة القصيرة من طول الزمان والحبكة والصراع والشخوص والتطويل السردي، وإن كان النص القصير جدا يستخدمها كل ذلك بتلميح وإيماء بأسلوب يناسب العصر ويتواكب مع الزمن فجل بناء القصة القصيرة جدا الجمل الفعلية المتتابعة التي تنتهي بنهاية صادمة وبطريقة مغايرة.

وتعد علامة الترقيم في القصة القصيرة جدا علامة سيميائية لا تختلف عن التركيب والبناء، بل تتعاضد معه ليتكون عنصر التسريع والدهشة، فتكوّن البنية التركيبية مع العلامات رؤية بصرية دلالية تؤدي لاكتمال النص.

وفي المجموعة عني الكاتب بعلامات الترقيم ليتضافر الشكل والمضمون في اقتناص الفكرة والسرعة التعبيرية التي تهز المتلقي بمتتاليات تدهش القارئ لينجذب للنص والمضمون،

والعلامات تعد ذائقة فنية وأسلوبا كتابيا يسرع النص، ويعطيه قوة خاصة ما بين التناقض والتجاذب المتنافر، وتلك ممارسة كتابية تحيل للتأويل، فيعطي الحذف والإضمار الذي يتميز به النص القصير جدا، وعلامات الترقيم شكله الاتزان، ومضمونه العمق خاصة في التتابع والتضارب البعيد عن الحشو والزيادات خاصة.

والمجموعة ابتعدت عن الجمل الإسمية الثقيلة وابتعدت عن الظروف والتعليل، مما أعطى النصوص سرعة وتتابعا إلا فيما ندر، إذ نجد حشوا في بعض النصوص. وسأكتفي بالاستشهاد بنص واحد على البنية التركيبة وعلامات الترقيم في نص «الشعائر الأخيرة»:

«ترددتِ الصرخات، انزويتُ في غرفة مظلمة، رفعتْ صوتُها بالعويل؛ اخترقَ الصوت مسامعي. استفقتُ مَذعورا؛ رأيتُ شرّرا يتطايرُ من عينيّها؛ وقد تحلّقَ حول ثديها- الجاري حليبا أسودا- ذئابا تنهشٌ تفاصيلَ بسمةٍ عذراء» (ص 19).

يلحظ المتلقي أن القاص استخدم خمس جمل فعلية خالية من المتعاطفات والظرف والتعليل لتنتهي القصة بنهاية صادمة «ذئابا تنهش تفاصيل بسمة عذراء». استخدم القاص الفاصلة بدلا عن الواو. وفي النهاية استخدم الفاصلة المنقوطة بدلا عن فاء العطف ليعطي النص التتابع والتضارب والحذف والإضمار فيضفي كل ذلك لسرعة النص.

د عبد الفتاح عبدان

إسهامات اليهود في تطوير

وتجويد الفنون اليدوية بالمغربية



لقد كان وظل المغرب على مر الزمان نموذجا في التعايش الإثني والتسامح الديني، اختلط فيه رنين أجراس الكنائس بأصوات المؤذنين في المساجد وأصداح ونداءات اليهود بالبيعات، وتجاورت فيه الديانات واختلطت الأجناس، فاتخذوا من السماحة شعارا، وحسن التجاور منارا، والعمل المشترك في التنمية والتجارة قطارا.

ولا يختلف اثنان في كون اليهود من أقدم الإثنيات الدينية التي عمرت الشمال الإفريقي عامة، والمغرب الأقصى خاصة، ويكتنف تاريخ بداية استقرارهم بالمنطقة الكثير من الغموض والتساؤلات وأيضا الأساطير، وذلك لقلة وتضارب المصادر التاريخية التي وثقت دخولهم الشمال الإفريقي، وحتى إن وجدت، فهي تعرف اختلافات كبيرة في الآراء. إذ يرجع الباحث حاييم الزعفراني تواجد اليهود بالمغرب إلى عهود سحيقة فيقول: «فجذور يهودية الغرب الإسلامي تمتد في ماض سحيق، إذ يعتبر اليهود تاريخيا، أول مجموعة غير بربرية وفدت على المغرب وما تزال تعيش فيه إلى يومنا هذا» [1].

ويسانده في هذا الرأي المؤرخ إبراهيم حركات من خلال قوله: «وقد كان مجيئهم إلى الشمال الإفريقي في هجرات منقطعة كانت أولاها صحبة الفنيقين،

والواقع أن اليهود تمكنوا من معايشة المسلمين في أجزاء كثيرة من المغرب»[2]. ,يعتقد محمد كنبيب[3] أن دخول اليهود بلاد المغرب الأقصى تأخر إلى حدود القرن السابع قبل الميلاد، وفي مقابل ذلك يعتقد جورج فاجدا بأن أصول الطوائف اليهودية المغربية ترجع، حسب ما تسمح بتأكيده المصادر الجديرة بالثقة، إلى القرن التاسع الميلادي[4].

ورغم أن الجماعة اليهودية لا تمثل، بشكل عام، سوى 3% من سكان المغرب، فإنها في بعض المدن كانت تقارب 40% من عدد قاطنيها. وعلى المستوى العالمي مثل اليهود المغاربة، في فترات من التاريخ، الجماعة اليهودية الأكبر بالعالم العربي، مما يبرز أهميتها[5]، ومدى حضورها الثقافي والاجتماعي والاقتصادي، خاصة أن اليهود، بشكل عام، تعلقوا بالتجارة وزاولوا مختلف المهن والحرف اليدوية التي كانت تنتشر في الأرياف والأسواق والمدن المغربية واحتكروا بعضها وأبدعوا في أخرى.

ولا شك أن تخصص اليهود في التجارة نظرا لمداخلها المهمة من جهة أولى، وتعاملهم الربوي الذي كان يدر عليهم أموالا طائلة من جهة ثانية، ثم متاجرتهم في بعض المنتجات المحرمة إسلاميا، مثل الخمر والدخان، جعلهم يحتكرونها من جهة ثالثة. ومن هذا المنطلق فإن عددا قليلا منهم فقط استقر بالبوادي، والسواد الأعظم بالمدن بحكم ابتعادهم عن العمل الزراعي، وتعاطيهم كليا للتجارة والحرف اليدوية، فتمركزوا أكثر بالمدن التجارية المعروفة أو الواقعة في المعابر التجارية الرئيسية سواء بالمغرب أو بالأندلس، فكان لهم نصيب وافر من تجارة المغرب الأقصى مع أوروبا من خلال تواجدهم في مدن فاس وسبتة وطنجة وغيرها، وتجارة المغرب مع دول الشرق من خلال تواجدهم بسجلماسة مثلا، وأيضا تحكمهم في تجارة الجنوب من خلال استقرارهم في المدن المؤدية إلى ذهب السودان[6].

ويلاحظ، على امتداد استقرارهم بالمغرب، أن صناعة المعادن النفيسة وسك النقود كانت من بين أهم أنشطتهم الأساسية، حيث كانت تشغل يدا عاملة

يهودية مهمة في صياغة المجوهرات[7]، وكانت «دور السكة» تعج باليهود في مختلف المناطق المغربية، خاصة أن تجارة المعادن النفيسة كانت تعرف مضاربات وتقلبات في الثمن، بحسب العرض والطلب، ومن ثم، نفر المسلمون المغاربة من هذا الميدان فاسحين المجال لليهود من أجل احتكاره، ونستشهد على هذا الأمر بتصريح الحسن الوزان الذي أقر فيه أنه:

«لا يمكن لأي مسلم أن يمارس مهنة الصائغ، إذ يقال أن بيع المصوغات الذهبية والفضية بثمن أعلى مما يساويه وزنها يعتبر ربا، لكن الملوك يسمحون لليهود بالقيام بهذا العمل»[8].

وبذلك تفنن الصناع اليهود وتنافسوا في إبداع مختلف أشكال الزينة والحلي التي تزينت بهم المرأة المغربية، وكان حضور اللمسة الفنية الحرفية اليهودية التي استهوت قلوب المغربيات، وغدت علاماتهم التجارية وازنة في الأسواق لا يقارعها منافس، خاصة علامة خاتم الطائر (أو الطير في النطق الدارج) التي تعد مؤشرا على جودة المنتج اليهودي المغربي[9]، الذي بات يشكل عنصرا أساسيا في البضائع التي تسوقها القوافل التجارية العابرة للصحراء نحو بلاد السودان التي كان أهلها يقبلون على شراء الملابس والحلي القادمة من المغرب الأقصى، مما مكّن اليهود من تحقيق مكاسب تجارية مهمة وفرض نفوذهم على طرق التجارية الصحراوية.

وعن طريق احتكاك المغاربة المسلمين باليهود شاركوهم الحرفة ونافسوهم في ضبط أسرارها وحيلها، ويبدو أن الصيارفة في المغرب والأندلس على عهد المرابطين لم يلتزموا القواعد المنصوص عليها شرعا، بل اتبعوا مختلف أساليب التحايل والغش للزيادة في نسبة الصرف، مستغلين تعدد العملات واختلاف حالة الصرف من منطقة لأخرى. ومن المعروف أن الغالبية العظمى من الصيارفة كانوا من اليهود والمغاربة الذين جبلوا في معاملاتهم على الربا[10].

وبسبب تحريم المتاجرة والاستدانة بالربا في الشريعة الإسلامية، وأيضا الانتقادات الفقهية الشديدة التي وجهت للصرفيين المسلمين ترك جلهم هذه

الحرفة لتبقى حكرا على اليهود إلى عهد قريب بالمغرب، فمن خلال ما وقف عليه الرحالة روبيرطو أرلت خلال زيارته للسوق الكبير بطنجة سنة 1935م، حيث قال: «تجد في السوق الكبير أماكن مخصصة لبائعي الزيوت، وصانعي الأقفال، والصيرفيين. أغلبية الصيرفيين يهود، ينصبون طاولاتهم على طول السور حيث تُكوّم نقود فرنسية وعربية وإسبانية»[11].

ولعل تفنن الصانع اليهود في ابتكار أشكال هندسية وزخرفية لإضفاء البعد الجمالي على هذه الحلي المعدنية الثمينة شكل فضاء ثقافيا لعبور علامات ورموز دينية يهودية، بشكل مقصود أو عفوي، إلى الثقافة المغربية الإسلامية كخاتم سليمان (ماجن ديفد) والنجمة السداسية والزخارف النباتية وغيرها. ذلك أن اليهود، استنادا لتعاليم التوراتية الدينية التي ورد فيها: «لا تصنع لك تمثالا منحوتا ولا صورة ما مما في السماء من فوق، وما في الأرض من تحت، وما في الماء من تحت الأرض. لا تسجد لها ولا تخدمها»[12]، يؤمنون بتحريم صناعة الأوثان والتماثيل، لذلك تجنبوا قدر الإمكان التصوير والتجسيد في نقوشهم وزخارفهم الحرفية وعمدوا إلى الأشكال الهندسية والنباتية الشيء الذي يتساوق مع الثقافة المغربية الإسلامية التي تتبنى نفس المنطلقات الدينية والثقافية.

ولم يكتف اليهود بهذه الحرف اليدوية السالفة الذكر، بل على النقيض من ذلك زاولوا أنشطة كثيرة معاشية كالحدادة والبناء والصباغة وصناعة الأحذية وخياطة الملابس التقليدية وصناعة الأواني المنزلية وغيرها، فهذا المؤرخ الحسن الوزان يقف على مهام يهود أيت دواد بالجنوب المغربي، قائلا: «وفي هذه المدينة عدد كثير من الصناع اليهود من حدادين وإسكافيين، وصباغين»[13].

وفي أحضان الدولة المرابطية تنوعت مهن اليهود بين الوظائف الإدارية، كما في عهد علي بن يوسف بن تاشفين، حيث تولوا جباية الضرائب والكتابة، ومهن أخرى كالطب والهندسة. غير أن غالبية اليهود كانوا يمتهنون التجارة والصناعة[14]، واشتهر يهود فاس بصناعة القناديل وزخرفة المعادن[15]، في

حين اختص يهود سجلماسة بالبناء والكنافة اللتين اعتبرهما البكري من المهن الرذيلة الموقوفة عليهم[16].

ويعتبر البناء من المهن القديمة التي حذقها يهود المغرب، خاصة يهود سجلماسة الذين احترفوا هذه المهنة[17]، الشيء جعل يوسف ابن تاشفين يستقدمهم للمشاركة في بناء عاصمته مراكش خلال عهد بنائها[18].

وفي وصفه لسكان المغرب خلال سنة 1876 يقول إدموندو دو أمسيس:

«يعمر المغرب اليوم حوالي 8 ملايين من السكان، أمازيغ وعرب ويهود وسود ثم الأوروبيين، ويمتد على مساحة أوسع من مساحة فرنسا، يبلغ عدد السود به ما يناهز خمسمائة ألف فرد جاؤوا من السودان ... واليهود تقريبا يقارب عددهم عدد السود ... ويمارسون الفنون والحرف، والتجارة، ويمتلكون آلاف الطرق للإبداع، والاستقامة والجدية سمات تميز أصلهم»[19].

وهي شهادة تبرز حقيقة الدور البارز الذي اضطلع به اليهود المغاربة في تطوير الصناعة التقليدية المغربية وبشتى أنواعها وأشكالها، وأيضا مساهمتهم الفعالة في الترويج لها تجاريا والتعريف بها في مختلف الأسواق الداخلية والخارجية، خاصة وأن اليهود كانوا وسطاء تجاريين ناجحين وممارسين لمهنة الباعة المتجولين (العطارة) في جميع أرجاء مناطق المغرب يتبادلون سلعهم التجارية، ويصرفونها متنقلين بين المراكز الحضرية الأساسية والتجمعات البشرية القروية الأساسية. وكان الاقتصاد القروي التقليدي يعتمد على الباعة المتجولين والحرفيين اليهود الذين يسدون خدمات ذات أهمية إلى المجتمع الزراعي للمسلمين المحليين[20].

فلا غرو أن يجد اليهود المغاربة المهاجرون في العقود الأخيرة صعوبة في الاندماج في المجتمع الإسرائيلي لأنهم لم يتمكنوا من ممارسة الأعمال والمهن التي اعتادوا عليها في المغرب، فمعظمهم من أصحاب الحرف والمهن اليدوية التي لم تعد إسرائيل في حاجة إليها[21].

ولعل من الشواهد والأدلة التي تثبت القيمة المضافة والدور البارز الذي أداه اليهود المغاربة في تنشيط الحركة التجارية بالمدن وخلق رواج اقتصادي بالبوادي أن تتداول ألسنة المسلمين عددا من الأمثال الشعبية التي تعزز مكانة العنصر اليهود في السوق من خلال قولهم: «سوق بلا يهود مثل الخبز بلا ملح»، وأيضا «البلاد اللي خطاوها اليهود، بحال القاضي بلا شهود»[22]، وهي نماذج صادقة عن متانة الروابط الاجتماعية والثقافية التي جمعت بين المكونات البشرية لسكان المغرب بشكل عام واليهود والمسلمين بشكل خاص.

ومرد ذلك بحسب إجماع العديد من الباحثين[23] أن أتباع الديانة اليهودية يشتركون في الكثير من المعتدات والمفاهيم الدينية مع المسلمين، على الرغم من الاختلاف البين في معانيها وأسسها، الشيء الذي من شأنه أن يخلق أرضية دينية مشتركة بين الجانبين قائمة بالأساس على التوحيد وعلى العديد من العقائد المشتركة، سواء منها الدينية أو الثقافية أو العادات الاجتماعية النابعة من عهود سحيقة من التجاور والاحتكاك بين الثقافتين العربية الإسلامية واليهودية المغربية.

وتأكيدا على ذلك الأثر الثقافي والاجتماعي الذي أحدثه اليهود في سكان المغرب يعتقد رافائيل دوفيكو أنه حتى بعد هجرة آخر فرد من هذه الجالية(اليهودية)، سيستمر رجال ونساء هذه البلاد في ممارسة طبخهم، وإنشاد أغانيهم، وحمل ألقابهم، والتردد على أضرحة أوليائهم رغم المعرفة المسبقة بأصول هذه الثقافة[24].

والشيء الأكيد أن عدد الجالية اليهودية في المغرب في تراجع ملحوظ يوما بعد يوم، ومن الممكن أن يفقد المغرب يهوده في المستقبل القريب، لكن الشيء الأكثر تأكيدا ألا يفقد المغاربة التراث اليهودي المغربي لأنه غدا جزء لا يتجزأ من الذاكرة الجمعية المغربية، ولا يخص اليهود المغاربة وحدهم، وفي فقدانه فقدان لذاكرة وتاريخ وطن، ظل على الدوام منفتحا على الآخر، وغنيا بثراته وممتدا في تاريخه.

الهوامش

[1] حاييم الزعفراني: ألف سنة من حياة اليهود بالمغرب (تاريخ - ثقافة - دين)، ترجمة أحمد شحلان وعبد الغني أبو العزم، ط 1، 1987، الدار البيضاء، ص 9.

[2] إبراهيم حركات: المغرب عبر التاريخ، الجزء الأول، دار الرشاد الحديثة، ط 2، 1984، ص 56.

[3] راجع محمد كنبيب: يهود المغرب (1948/1912)، تعريب إدريس بنسعيد، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية الرباط، سلسلة نصوص مترجمة 8، مطبعة النجاح الجديدة، الطبعة الأولى، 1998.

[4] محمد المدلاوي المنبهي: رفع الحجاب عن مغمور الثقافة والآداب مع صياغة لعروضي الأمازيغية والملحون، منشورات المعهد الجامعي للبحث العلمي، مطبعة كوتر برانت، الرباط، 2012، ص 243.

[5] [5] RAPHAËL DEVICO: JUIFS DES MAROC DES RACINES OU DES AILES ? ,EDITIONS BIBLIEUROPE , PARIS ,MARS , 2015 ,P11 .

[6] عبد المنعم الحميري: الروض المعطار في خبر الأقطار، تحقيق إحسان عباس، مكتبة لبنان، طبعة الثانية، 1984، ص 306.

[7] ابن عسكر: دوحة الناشر، تحقيق محمد حجي، الرباط، 1977، ص 77.

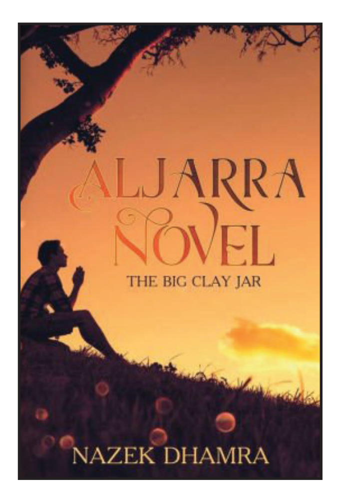
[8] الحسن الوزان: وصف إفريقيا، تحقيق محمد حجي ومحمد الأخضر، الرباط، 1983، ج 1، ص 283.

[9] حيث لاحظ الباحث جون بزونسو أن الحرفيين اليهود ثقافة الزينة عند النساء المغربيات حاضر بقوة، من خلال تعلقهم بأشكال فنية كثيرة مثل خاتم الطير وغيره، وجاء في حديثه: «خاتم الطير (خاتم الطائر) نموذج قديم من أصل يهودي، وتحمله النساء العربيات كذلك». ويضيف في سياق آخر: «ثمة نماذج أبازيم حزام تسمى (فكرون) وأغلب النماذج الحديثة من الذهب مرصعة بحجارة كريمة. وهذان النموذجان من الفضة من موغادور (الصويرة) حيث الصائغين يشتغلون على هذا المعدن، وإذا علما كبر حجم استقرار الجالية اليهودية بهذه المدينة منذ تشييدها، وكون أغلب التجار والحرفيين الذين اشتغلوا في صياغة الذهب والحلي عموما كانوا يهودا، فإن تأثيرهم في زخرفة الحلي المغربية جد وارد». جون بزونسو: أنماط الملابس التقليدية بالمغرب، ترجمة محمد بوبو، منشورات وزارة الثقافة، مطبعة دار المناهل، 2004، ص 201.

[10] ابن يوسف الحكيم: الدوحة المشتبكة في ضوابط دار السكة، تح حسين مؤنس، معهد الدراسات الإسلامية، 1960، ص 115.
[11] روبيرطو أرلت: المغرب، رحلة أرجنتيني إلى مدينتي طنجة وتطوان، ترجمة رجاء داكر وعبد الله اللويزي وعز الدين ضافر، منشورات مركز محمد السادس لحوار الحضارات، مطبعة بريستيحيا برينت، 2017، ص 14.
[12] العهد القديم، سفر الخروج، 5:4:20.
[13] الحسن الوزان: وصف افريقيا، مرجع سابق، ج 1، ص 105.
[14] عيسى بن الذيب، المغرب والأندلس في عصر المرابطين (دراسة اجتماعية واقتصادية)، أطروحة لنيل الدكتوراه، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجزائر، قسم التاريخ، إشراف د. أحمد شريقي، السنة الجامعية 2008/ 2009م، ص 83.
[15] حسن علي حسن: الحضارة الإسلامية في المغرب والأندلس عصر المرابطين والموحدين، منشورات مطبعة الخانجر، مصر، الطبعة الأولى، 1980، ص 368.
[16] البكري: المغرب في تاريخ الأندلس والمغرب، مرجع سابق، ص 148.
[17] البكري: المغرب في ذكر بلاد إفريقية والمغرب، وجزء من كتاب المسالك والممالك، تحقيق دي سلان، الطبعة الثانية، باريس، 1911، ص 148.
[18] أنظر عيسى بن الذيب، المغرب والأندلس في عصر المرابطين (دراسة اجتماعية واقتصادية)، مرجع سابق، ص 142.
[19] EDMONDO DE AMICIS ; LE MAROC , EDITIONS LA PORTE, RABAT, 2005, PP 21-22. Tiré par RAPHAËL DEVICO : JUIFS DES MAROC DES RACINES OU DES AILES ? ; EDITIONS BIBLIEUROPE ; PARIS ; MARS ; 2015 ;P11-12 .
[20] عمر بوم: يهود المغرب حديث الذاكرة، ترجمة خالد بن الصغير، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الطبعة الثانية، الرباط، 2017،، ص 43.
[21] أحمد الشحات هيكل، يهود المغرب في الأدب العبري الحديث وأوهام الخلاص الزائف، سلسلة الدراسات الأدبية واللغوية، العدد 21، منشورات مركز الدراسات الشرقية، جامعة القاهرة، الطبعة الأولى، 2007، ص 80.
[22] عمر بوم: يهود المغرب وحديث الذاكرة، مرجع سابق، ص 122.
[23] سامي الإمام، الفكر العقدي اليهودي، موسوعة الجيب، جامعة الأزهر، قسم اللغة العبرية، ص1.
[24] RAPHAËL DEVICO : JUIFS DES MAROC DES RACINES OU DES AILES ? .P9 .

نشاطات ثقافية

الأردن: تكريم الكاتب نازك ضمرة

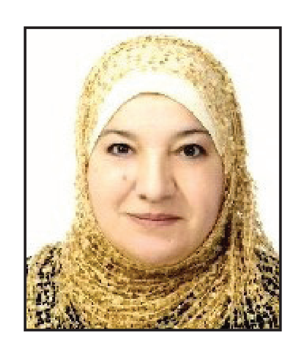


أقيم في الأردن في شباط (فبراير) 2020 احتفال لتكريم الكاتب نازك ضمرة، القاص والروائي المخضرم بمناسبة صدور كتاب يحتفي به عنوانه «نازك ضمرة الأديب الإنسان»، وهو من تأليف د. فوزي الخطبا.

أقيم الاحتفال في المكتبة الوطنية في العاصمة الأردنية، عمّان. طالع/ي في العدد تقريرا من هيام ضمرة من الاحتفال والتكريم. وصدرت للأديب المخضرم أيضا رواية بالإنجليزية عنوانها (The Big Clay Jar)، أي الجرّة، وهي متوفرة للبيع من متجر الكتب الأميركي الشهير بارنز آند نوبل. تجدر الإشارة إلى أن لنازك ضمرة إصدارات عديدة تشمل الروايات والقصص القصيرة، وله مشاركات عديدة في مجلة «عود الند» الثقافية.

هيام ضمرة

نازك ضمرة وحصاد السنين



نازك ضمرة، روائي وقاص وناقد وشاعر ومترجم، له من الأعمال المنشورة سبع مجموعات قصصية وثامنة مخطوطة وتاسعة مجموعة قصصية للقصة القصيرة جداً منشورة، وعاشرة هي مجموعة قصصية للأطفال، وأربع روايات منشورة، وروايتان مخطوطتان، ومادة نقدية كبيرة، ومادة شعرية بين النثر والعامودي والحر، ومادة مترجمة. بدأ مشواره الأدبي في سن متأخرة نوعاً ما، بعد تجاوزه سن الخمسين، لكنه استطاع أنْ يمنح الفضاء الأدبي وفرة من إنتاجه المتنوع فيما تبقى من عمره المديد.

ولد عام 1937م في قرية بيت سيرا الوادعة الواقعة على خط التماس مع الجزء المحتل من فلسطين 1948م في محيط مدينة رام الله، درس مراحله الدراسية الابتدائية والإعدادية في القرية، والثانوية في مدينة رام الله، أكمل تعليمه في دار المعلمين في بيت حنينا على مشارف مدينة القدس، ثم أكمل دراسته الجامعية من خلال جامعة بيروت العربية بتخصص المحاسبة المالية، وحصل على درجة الماجستير في الإدارة العامة من جامعة متشغان في أمريكا.

كان مولعا منذ الصغر بالمطالعة وظهرت عليه علائم النبوغ المبكر، حفظ على يد والده القرآن الكريم بتجويد صحيح، وكذلك استوعب بجودة القواعد العربية، وتعلم العُرب الموسيقية المتعلقة بالتراث. إلا أنّ التزامات العمل

ومتطلبات بناء الأسرة شغلتاه في فترة عمره المبكر، فدخل عرين التأليف متأخراً، وراح يُسابق الزمن ليترك أثره في الوجود الثقافي.

يقول الأديب فوزي الخطبا مصوراً ما سجله نازك ضمرة في كتاباته حول مرحلة طفولته السعيدة في قرية بيت سيرا:



«ما زال ابن الليل، لا يخاف الظلام، لكنه يشعر بنشوة وفرح طفولي أرعن حين يمشي بصحبة قمر مشع في المساء، وحتى حين يقود سيارته ليلاً، ينزل القمر ويركب معه في سيارته يحادثه ويناغيه، ويتبادلان التقارب بالآراء، وفي أغلب الأحيان يمدحه كثيراً، فيصف وجهه وجمال ملابسه، ويديه المصقولتين وصدره الواثق المندفع».

وفي موقع آخر يقول الخطبا: «تكاد تحبو فتتعثر، يتجاذبك الحسن وتكاد تطيش فتشدك قوى خفية، وحسان القرية يعبن عليك برودك، والقرية كلها حسن، تخرج إلى الخلاء تتأمل الطبيعة فترى الحيوانات والطيور، تتقارب وتتزاوج وتتلاصق، فيكويك الجِرس الذي يتوالد في أحشائك وأرضك، يتحفز القلم فتحصره بين أناملك، يتوسل الكتاب للنوم في خاصرتك فتحاول الإمساك بلحظة الوفاء لمن ابتلى بك وابتليت به».

تضمن الكتاب عرضا لعدد من الدراسات النقدية التي تناولت أعمال الأديب نازك ضمرة من قبل النقاد والأدباء والدارسين، وعدد آخر من الدراسات النقدية التي تناولها الكاتب نازك ضمرة ناقداً في أعمال زملائه الأدباء والشعراء، وعرض لبعض القصص من إبداعاته، وعدد من قصائده الشعرية العامودية والحرة والنثرية، وبعض التراجم والمقالات. كما عرض الكاتب لتعداد المنجزات المطبوعة والمخطوطة العائدة للأديب نازك ضمرة التي وصلت إلى حوالي 20 منجزاً بين الرواية والقصة والديوان الشعري وقصص الأطفال.

خلال العام الحالي، 2020م، أخرج الكاتب والناقد فوزي الخطبا كتابه حول سيرة الكاتب الفذ نازك ضمرة «أبو خالد» بعنوان «نازك ضمرة الأديب الإنسان». وأقيم بالمناسبة في يوم الأحد الموافق 2020/2/4م، حفل إطلاق وتوقيع لهذا المؤلف في دائرة المكتبة الوطنية تحت رعاية رئيس رابطة الكتاب الأردنيين السيد سعد الدين شاهين وبحضور د. أمجد الفاعوري مندوباً عن مدير المكتبة الوطنية د. نضال العياصرة، وتحت مظلة جمعية سماء الثقافة ممثلة برئيستها الأديبة هيام فؤاد ضمرة. وقدم رئيس رابطة الأدباء الأردنيين السيد سعد الدين شاهين كلمة قال فيها:

«نازك ضمرة: الختيار، كما يحب أنْ ينعت نفسه، هو في الحقيقة شاب في ريعان الطفولة والبساطة، لا يعرف الكُره ولا الحقد حين تقتضي الجلسة حميمية الخلّص، وهو كهل يفيض حكمة وتبَصُّر حين تقتضيه المواقف، وهو كريم حين يقتضيه الطلب والإحساس بهموم الآخرين وقضاياهم.

نازك ضمرة صاحب الجرة، العمل الروائي الأول الذي قرأته له، واستطعت أنْ أحكم على إبداعه، لأنني لم أستطع الإفلات من سطورها إلا بعد أنْ أنهيتها، فمن يقرأ الجرة يعرف نازك المتمسك بتاريخه وأرضه وتراثه. لم تمنعه إقامته في أمريكا من الالتحام والالتصاق بحقه في قريته ووطنه الأول، ومواصلة الكتابة عنه سواء في مجموعته القصصية أم في رواياته، ومن أراد أن يشتم رائحة فلسطين فليقترب من سيرة الثمانين عاماً التي يتوسم بها، وقد مارسها متنقلاً بين دول المنافي البعيدة حيناً، كلما حل به الترحال طلباً للعمل، ليعود إلى بيت سيرا يقوده العشق والحنين ثانية.

يجنح نازك ضمرة إلى الخلط بين ما أثر فيه من أدب أجنبي كان قرأه، وبين واقعه الشرقي الذي يعيشه، فنجد الكثير من أعماله الأخيرة تتميز بالأسلوب الغربي في طريقة السرد المقنن، لكن الأحداث تبقى مُلتحفة عباءتها الشرقية بطعم عروبته التي يعشق.»

وقال أيضا شاهين مستذكرا حادثتين مثيرتين فيهما الطرافة:

«ترافقنا كثيراً في زياراتنا المربدية إلى بغداد، وفي إحدى المرات كان ضابط الجوازات يُنادي: «السيدة نازك. السيدة نازك». ولم ينتبه نازك أنه المعني إلا بعد أنْ لفتنا نظره إلى أنه المقصود، وبالفعل كان هو نازك المعني. وفي المرة الثانية زارني الشاعر ممدوح عدوان ومعه الروائي حيدر حيدر، ولم يكونا على معرفة مسبقة بنازك ضمرة، فقلت لهما إنني معزوم الليلة عند نازك وأنتما معزومان معي. تهللت أسارير ممدوح ووافق على الفور، وركبنا السيارة واتجهنا إلى بيت نازك ليلاً، وحين فتح نازك لنا الباب وعرفته عليه التفت إليّ ممدوح غاضباً: يا أخي قل أنّ نازك زلمة!»

لم يغفل مقدم الأمسية د. عدنان السعودي بين الفقرة والأخرى، أن يرتدي معطف التقديم دون أن يُنظم هندام الكلام بأجمل أناقة وأوفر عنفوان، فيرسل الشعر مع النثر كتعريشة دوالي تُدلي قطوف عنبها مصفوفاً كالدرر المضيئة.

وقدم د. ياسين بني ياسين ورقة الشهادة الإبداعية للمؤلف، ود. دلال عنبتاوي قدمت دراسة نقدية مجزية، فيما الناقد الجزائري السيد أحمد ختاوي رئيس تحرير مجلة المثقف في الجزائر، الذي حضر خصيصاً للمشاركة، قدم لمحات نقدية حول ضمرة وحول الكتاب وحول مؤلفه الأستاذ فوزي الخطبا الذي آل على نفسه تولي مهمة الكتابة توثيقاً لسيرة المبدعين واستخدامه للغة إبداعية شيقة وأسلوب تنسيق الكتاب بين سرد السير وعرض كفاءتها الإبداعية.

وقدم رئيس رابطة الأدباء الأردنيين كلمة أثنى فيها على فكرة الكتابة عن الأدباء وتحدث عن ذكرياته مع نازك ضمرة ورأيه في نتاجه الأدبي. كما قدمت الأديبة هيام فؤاد ضمرة كلمة بينت فيها دور جمعية سماء الثقافة في تبني احتفالات إطلاق المؤلفات الأدبية والمساهمة الفاعلة بالحركة الثقافية الأردنية والارتقاء بالمستوى العام للثقافة الأردنية بشكل لائق ومؤثر، كما عرضت رؤية عامة حول موضوع توفير سيرة ذاتية للمبدعين في حياتهم من باب تكريمهم

وتوثيق سيرتهم الذاتية في حياتهم، وعرضها فكرة تبني هذا النهج من قبل المكتبة الوطنية ذاتها لتوفير (داتا) معلومات خاصة بالمبدعين مفكرين كانوا أو أدباء أو مخترعين أو حتى فنانين.

وتحدث المؤلف الأستاذ فوزي الخطبا عن كتابه وكتب أخرى وثق بها سير الكتّاب من ذوي الإبداعات الجيدة، وبين سبب اختياره للكاتب ضمرة ليسجل سيرته الأدبية ويوثقها، وأنه سعيد إذ يقدم هذه الخدمة تطوعاً من باب رغبته بالقيام بهذه الخدمة خدمة للثقافة ولتوفير ما يكمل وجود الأديب المبدع إذا ما وجد من يرغب بدراسته ودراسة أعماله.

وقدم صاحب السيرة التي تناولها الخطبا في منجزه كلمة شكر وعرفان متأثراً بالموقف، وعن تلك الوشائج التي صاحبت هذه المبادرة، والتي منحته هذا الشرف الجميل بيد كاتب رائع ومبدع وأمين، وأنه يحمل له الود حميماً والشكر وافراً على ما أبلى وأجاد.

أدار الحفل الدكتور الشاعر عدنان السعودي بقدرة جمالية عالية، وبلغة أدبية راقية، وبعبارات تصب في عمق الموضوع، ومستشهدا بقصيدة عصماء ألقاها بصوته الجهوري ومخارجه السليمة، كان كتبها خصيصاً لهذه المناسبة نال عليها تصفيق الجمهور بحرارة، فهو شاعر قدير، وخطيب مفوه يشار له بالبنان.

ابتدأ الحفل بقراءة نقدية عميقة للدكتورة دلال عنبتاوي قالت فيها إنها لبت دعوة الأستاذ فوزي الخطبا لدراسة مادة الكتاب ونقده بأمانة أدبية ملائمة، لتجد نفسها أمام أديب متمكن من إبداعاته، يُجيد كافة الفنون الأدبية التي مارسها مما يجعله أديباً كامل المواهب.

وقال د. بني ياسين أن الكاتب له بصمات واضحة ومؤثرة وفاعلة في خريطة الإبداع الأردني والعربي محاضرا وكاتباً ومشاركا في الندوات والمؤتمرات والندوات، وأضاف أن الكتاب يأتي ضمن سلسلة كتب أنجزها وتظهر فيها حرصه على تكريم الأدباء وهم لا يزالون ينبضون أدبا وإبداعاً، وبين أنّ الكتاب استقصاء لأديب حق له أنْ يرتقي سلم الإبداع بجماليات حروفه، ورقي فكره،

ونبل رسالته، وعظيم قضيته، فيرصد لنا شاعريته في شعره وفكره وفي مقالاته وخواطره وأعماله القصصية والروائية.

وأشار إلى أنَّ الكاتب استطاع من خلال كتابه أنْ يلج إلى عوالم نازك ضمرة وأنْ يُسلط الضوء على فضاءاته الإبداعية، وعلى ملكته في عالمي القصة والرواية، كما عرض أعمال نازك ضمرة الروائية والقصصية ليكون بواكير الأعمال التي تنصف الأديب وتشكل مرجعاً لدراسات مستقبلية منتظرة ومأمولة.

وقالت الأديبة هيام ضمرة إن الكاتب قد انتهج منهجه البديع في توثيق سيرة الأدباء من قبيل إحساسه العميق بضرورة حفظ ذاكرة الوطن لأدبائه الكبار ومفكريه العظام، وهو منهج حضاري ومتطلب مهم يدخل في أحد حقوق الأجيال القادمة، للاطلاع على سيرة النخب الأدبية والمفكرة في الوطن في كل مرحلة من مراحل تاريخه العظيم.

من جانبه قدم الأديب نازك ضمرة شكره للكاتب لجهده الطيب في إصدار الكتاب الذي كرسه في سيرته الذاتية وأعماله الأدبية. وقال فوزي الخطبا إنّ الكتاب يكشف عن حياة نازك ضمرة وإبداعه الأدبي في جميع مناحي الأدب وفي الرواية التي أجاد فيها وأبرز قدرة الروائي ومهاراته العالية في هذا الفن الروائي الراقي، ورسوخه فيه بأبعاده الإنسانية وتشكيلاته الفنية الكبيرة، فقد حول الحروف والكلمات إلى لوحات فنية أخاذة من ذاكرة المكان وأبعاده الموضوعية والاجتماعية والنفسية.

وانتهى الاحتفال بتوزيع الدروع على المشاركين التي حملت صورتي الكاتب وصاحب السيرة معاً، وأخذ الصور الشخصية والجماعية مع المشاركين.

نشاطات ثقافية

كلمة نازك ضمرة في حفل تكريمه

أدناه الكلمة التي ألقاها الكاتب نازك ضمرة في الحفل الذي أقيم لتكريمه في عمّان في شباط (فبراير) 2020. طالع/ي في العدد تقريرا عن حفل التكريم.

.



ترافق اثنان في يوم قائظ في مشوار طويل، فقال الكبير للأصغر: الطريق طويلة، وأخشى أن أتعب، فإما أن تحملني أو أحملك، فأسرع الآخر بالإجابة قائلا: أنا سأتعب بحمل نفسي، فكيف سأحملك؟ فتبسم الآخر: إما أن تسليني بكلام ينسينا تعب الطريق أو أسليك، حتى لا نشعر بهذا المشوار. هل نحن في مشوار سيطول هذه الليلة؟

لا بد أن أحملكم إلى عوالمي، ولا أحب التكرار وقراءة شيء مضى، فهذا الختيار مختلف في معظم شئون حياتي عن الآخرين، ولا أطيق الانضواء تحت نمطية ما، فسأحملكم معي إلى عالم بعيد عن الاقتداء بما اعتدتم عليه في مقالات الاستقبال أو التقديم أو الترحيب أو التحيات، فحلّقوا معي، فهذا العجوز حي خلاق يتجدد، وأخلق إيحاءات لا حصر لها في حدود طاقتي، فلأجعلها أمسية لا تشبه أمسية أخرى.

مرابع الأمس أضحت يبابا = = وزورق المجد ولى وغابا

أيا ظبيات الإنس قلن لنا = = ألا ولدتن سيداً وثابا؟

عاث في النفس قهر ويأس = = وأرض أجدادنا أضحت خرابا

يجوس الغريب شرقا وغربا = = وصغار النفوس يدمي الشبابا

يتنمل الصمت ويتململ، وريش الزغب ما زال في مهب الريح.

جمانة كانت هناك، فهل فكر أحد بالسؤال عما فعلت جمانتي؟ الروح تحلق مع الريح، الجراد والسموم يغزو بلاد القوارير، قوارير كانت من فضة. اليوم تشنف آذاننا محطات القتل والتخريب والنميمة، وجمانة تحبل وتلد بلا سند، وما أكثر الإخوان حين تعدهم!

حذرتني جمانة من تكملة الحكاية. مساؤكم بهاء وألق سيداتي سادتي. لم أدر ما يليق بهذا الجمال الذي يحيط بي من جانب، وأزهار جمانة تتراقص مع أنفاس هذه الأمسية المباركة، وكل زهرة تتمنى أن تنشق أنف كل حاضر هنا.

سيداتي سادتي، قد أقرأ قصة قصيرة جدا، إذا أردتم، وإلا فسأواصل ثرثرتي المختصرة على مسامعكم، يحلو السهر مع الأحباب، وتمر الساعات بلا حساب، وينقضي الوقت ونحن على بساط لقائنا.

وأم هيثم [هيام ضمرة] والدكتوره هناء البواب في ميدان المجد والسرد والشعر والحفلات. جمانتي تحييكم بحرارة، كررتْ ذلك مرات عدة، مسجاتها متصلة متواصلة مع هبات هذا المساء، لم تشأ أن تشكو مما تعانيه جمانة، لكنها تقول، كثر أولادها وكبروا، ولم يتحسن حالها، تحس بضيق وعزلة، لعلها تريد حلا، تسائلكم بل ألحت جمانة على رغبتها بنجدتها، ودعم أبنائها، فهل من يثبت أقدامهم كي يتمكنوا أن يسيروا على الأرض بحرية وأمان؟

الليل يا ليلى يعاتبني، والروح تشقى بما تلقى من الألم. لا نريد أن نقلبها مناحة، فهل من شيخ طريقة ينعشنا بلمساته الروحية وبدعواته ورقاه الإيمانية؟

حيّ الله من معي، فأنتم الأهل، أنتم أهلي وسندي، وجمانة أسمع قهقهاتها وقفزاتها مرحا، بعد ما سمعت وصفي لأجوائي هنا. شكرا جمعية سماء الثقافة ممثلة بشخص ابنة العم الملهمة أم هيثم، والشخصية المرموقة في الأردن، بل تخطت الحدود، فسمت في أسماع معظم شعوب البلاد العربية، وخاصة من يهتمون بالأدب بجميع أشكاله والشعر والفن.

وشكرا جزيلا للأستاذة هناء البواب على جهودها المباركة، ونجاحها باقتدار في جعل هذا المركز ملتقى لإشهار الإبداع في جميع الفنون الكتابية، وزاره أو سهر به معظم أدباء الأردن وزائرون كثيرون من مختلف الأقطار العربية.

أتمنى لو تسمعون زغرودة جمانة، تصلني مع الريح الغربي مجلجلة، فرحة بحضوركم وسروركم سيداتي سادتي. وقبل صمتها تركت لي غصة بكلمات قصيرة، إذ قالت ليت طريقي آمنة لأذهب لصلاة العشاء في الأقصى هذا المساء.

معذرة، صمتت جمانة، ولم تعد على تواصل معي، هلو. هلو.

لا بد أن أصمت أنا الآخر، محبتي لكم جميعا، وعلى الدنيا السلام، وفي الناس المحبة.

حتى لا تطول الثرثرة جمانة ذكرتني قبل صمتها بالآية الكريمة «وقل اعملوا فسيرى الله عملكم».

والسلام عليكم. حفظكم الله.

د جليلة الخليع

ثلاث رسائل

رسالة بدون رد

كتبت لك مرات عدة، وعادت رسائلي أدراجها، كنت كمن تصب الماء في الرمل، لا هو ارتوى ولا هو أنبت. أقف الآن عاجزة أمام قلمي وبوحي، أغلق عليّ الأقواس لأعتكف في محراب صمتي، وأعيد الأسئلة إلى أوكارها، فأسراب الإجابات لم تبدأ رحلتها بعد، وسمائي بحرب طروادة تعج بالسحب والتي تسرعها الرياح للقارة التي استوطنها اكتئابي. وإني في متاهات الأمكنة والأزمنة، لا غاية يرنو إليها قصدي، ولا هدف ستقتنصه رماحي، فأنا وحالتي هذه شبيهة بما قاله الشبلي في هذا البيت:



وَمِنْ أَيْنَ لِي أَيْنٌ وَإِنِّي كَمَا تَرَى = = أَعِيشُ بِلَا قَلْبٍ وَأَسْعَى بِلَا قَصْدِ

وأنا هنا ماضية في أملي رغم خدعة الأمل، أكتب عل اللغة تفتح أشرعتها، علني أجد «الأين» المنفلتة مني، وعل الزمن يرتوي بردودك.

رسالة بلغة الشرود

كنت أبحث عنك في وجوه قصائدي، لألتقيك هناك منزويا في بقعة ضوء خافت، في فعل مبهم يستدعي الفضول، ويستجمع كل المعاني المرادفة علها تكون سبيلي إليك. أية مسافة زمنية أجوبها وخطاي هناك في تربة ذاكرتي

الندية؟ أية جملة يكون الفعل وحيدا والفاعل منسوبا لعدة، فيكون الإعراب مبنيا على الحيرة. عصية الفهم، ضعيفة النظر، وحده وهمي من يفتح باب البحث على مصراعيه، من يكرر الأسئلة التي تجول بأقاصي ذاتي وتعود إليّ فارغة منك. وحده جنوني من يجعلني أقتفي آثارك هناك، لأدغدغ نبضي الغافي، لأشعل الفرح القابع في مقام الصمت الهادئ.

وحده حزني من يجعلني أعلن الثورة على الرتابة، لأقتص من الفرح وألبسه ذاتي. وحدها لغتي من تأخذ بيدي وتدحرجني ككرة فألتف حولي، حول عمري كسيجارة ضعيفة تنهي الزمن بصفقة تدخين. وحدي أنا، من أتكلم بكل الضمائر، لأخاطبك بصمت، وتجيبني بضميري، فتنتشي قناعتي، وتتكتل غدتي الوهمية.

رسالة على أثير الغموض

قَدْ كَانَ لِي مَشْرَبٌ يَصْفُو بِرُؤْيَتِكُمْ = = فَكَدَّرَتْهُ يَدُ الأَيَّامِ حِينَ صَفَا (الجنيد)

أكلما قلت وصلت تعيدني إلى نقطة البداية لأعيد حساباتي من جديد، لأقرأ النص من ألفه إلى يائه، وأشكله شكلا تاما، وأجيب على كل أسئلة الفهم، وأبحث عن معاني الكلمات الغامضة، وعن أضداد ما سطر عليه، وأعرب الجمل وأضع الفاعل في الخانة المناسبة والظروف أضعها جانبا حتى أعيها وأجعلها موافقة لأحوالي. ما زالت سمائي مكسوة بالغمام، لكنها لم تمطر ولن تمطر، ما دامت الشيفرة في قبضة غموضك، فالإجابات تظل متكورة برحم السحاب وسيتم إجهاضها.

كيف أدركك الغموض فجأة وكنت متجليا لي بكليتك، كنت في لب المركز، أصبحت خارج دائرة تصوراتي، تنفلت من استدارة البركار، تنأى شيئا فشيئا عن فهمي، تدنو لوجهة غير وجهتي، ليستحيل الثبات الذي ركزت فيه نقطي ويزحف دبيب التغيير، ويركض الباطن ليسبق ظل الظاهر، لتصير كل طرقي إليك مسدودة.

د فراس ميهوب

وجه آخر للنفاق



في هذا العالم الافتراضي، كل شيءٍ جميل. في شبابي كنت معزولا، ولم يكترث بي أحدٌ. أمَّا الآن فلديَّ أكثر من ألف صديق فيسبوكي. كنْت، وما زلْتُ، أمر بقرب النَّاس، فلا أسلِّمُ عليهم، ولا يسلمون عليَّ، أمَّا على صفحتي، فنتبادل النكز، والإعجابات، وبعض المشاركات.

أغضبُ أحياناً، فأهدِّدُ الجَّميعَ بالويل، والثبور، وقطع الصداقة، فيرتعبون، ويتراجعون عن منشورٍ غبيٍّ، أو تعليق غير مناسب. أنا ماردٌ أزرق على الفيسبوك. وبالمناسبة، هذا هو اسم حسابي الوهميِّ. ولا أخفيكم أنِّي بالحقيقة لست بهذه الشجاعة، فأنا أخاف بشدَّةً كلب الجيران، وحتَّى قطتي السوداء لا تخشى صراخي، وتكتفي بالنظر إليَّ ببلادة، وتتمطى ببطءٍ مستفزٍ.

ساعدني حلف التواصل الاجتماعيِّ الوثيق على التخلِّص من خيباتي. صوري القديمة; كنْتُ أخجل منها مراهقاً. ملابسي التي كانت تملؤها الرقع، أصبحت الآن تزيِّن ملفاتي الشخصيَّة، وتحصد التفاعل تلو الآخر.

يافعا، عجزت عن مُجاراة أحاديث زملائي في المدرسة، أمَّا على صفحتي، فأنا شاعرٌ كبيرٌ. كل قصائد نزار المجهولة أنسبها لنفسي. وفيلسوف أكبر: أقارع المعري ونيتشه.

أكتب ما أشاء. النكت البذيئة التي كنت أخجل من مجرد سماعها، صرت أستاذاً في نشرها، وهي تحصد الإعجابات من الإناث قبل الذكور، فيزداد عجبي من نجاحي الاجتماعي المهول!

لا يخلو الفيسبوك من بعض الخيبات، فقد تجاهلَتْ زهرة اللوتس منشوراً غزلياً، لم تعلق عليه، ولا تفاعلت معه.

أشكر مع ذلك الدكتور مارك على اختراعه العجيب، فقد حلَّ لي كثيراً من عقدي الاجتماعيَّة. صرت أدَّعي المعرفة في كل شيءٍ: بالسيَّاسة، والكياسة، وحتَّى الرئاسة.

صرت أعبِّرُ أيضاً عن مواهبي الأدبيَّة الدفينة، فعندما كنْتُ مُراهقاً، كتبْتُ قصيدة شعرٍ، قرأَت حبيبتي الأولى العنوان وبيتين منها، ثم رمتْها على الأرض.

أخرجتها منذ أسبوعين من دفاتري القديمة، ونشرتها دون تغيير على صفحتي، حبيبتي القديمة ذاتها، تفاعلت معها بقلبٍ أحمر.

كنت قد عرضت قصيدة أخرى على مدرس اللغة العربية في المرحلة الثانويَّة، فقال لي وقتها دون تردُّدٍ: أنَّها بسلة القمامة أليَق. عاد بعد عشرين عاماً، وامتدحها على الفيسبوك، فوصفها بحلو الكلام، وصفو المرام. لا أظنه نسيها، لكنَّ لعالم الافتراض منطق آخر.

نوزاد جعدان

وطن غير مطهر



الوطن الذي اتقن صناعة المقصّات جيداً ولم يتأنّق ولم يسمع طرطقة أصابعنا وهي تقطع من ثوبه آخر خيط زائد، الذي كثيراً ما كنا نتسلى بسحبه ولفه على سبابتنا أمام خطب باعته الحادة، لم يعد يسمعنا.

أصابه طرش مفاجئ. ربما من قذائف الهاون التي أصمت آذان نصف أهل مدينتنا ولم يعد ينفع معنا سوى النباح؛ لذا تجدنا ننبح كثيرا، ليس ذنبنا ولكن بكل بساطة لأننا لم نعد نسمع.

هكذا ننبح على صفحات التواصل الاجتماعي. أمام هيئة الأمم المتحدة. أمام هذا العالم الأطرش، نباح، وفي أسمى حالاتنا زعيق طفل رضيع يبدأ ولا أحد يعيره اهتماما حتى ننام حتى لو مصَّ كل الحليب من نهد القمر الذي اختفى فجأة عن مدينتنا، و على الرغم من ذلك ونومنا في هذا الوطن ولكن لم نكن بمنزلة أهل الكهف.

صحيح أننا نمنا طويلا ولكننا حين استيقظنا، فتحنا عيوننا على جهنم، وطن قص فينا كل شيء؛ أي شيء تريده، كانت حفلاته دائما شهيّة للسوّاح والغرباء حتى معالمه الأثرية نحن اللا مدعوون إليها، مع أننا كنا نأتيه بربطة عنق فخمة

وبيدنا باقة ورد، لا نعرف عدد قلاعه ولا طعم حفلاته الشهية لذا كنا نسأل السوّاح عنها الذين يعرفون أيضا أيضا أن الوطن فرح وأن بلادنا جميلة نحن الجاهلون عنها مع أن بيدنا باقة ورد وحذائنا ملمع.

وكما قلتُ لكم، نرتدي لأجله بدلة رسمية وعند كل قصر هناك وعند كل جدار من قلاعه التي يزورها السوّاح رائحة عرقنا

ولكن يا وطننا الحلو الحلو لماذا تجرّنا معصوبي العينين: نحن اللا مدعوون إلى أفراحك وبيدنا باقات الزهور إلى سجون قلاعك.

هكذا اكتظت كل السجون بالطرشان والعميان والخصيان والعلمانيين والمتأسلمين والشيوعيين والغجر والبدو. أصبح لدينا كوكتيل في كل سجن وهذه السجون يضرب بها المثل باللحمة الوطنية، تلك اللحمة التي كنا نتذوقها في كل عام لمرة واحدة فقط، على عكس الحواري التي أصبح لكل حارة ملتها وطائفتها وديانتها، تقسيم محكم لأول مرة يحدث في وطننا على عكس تقسيم الثروة والمال والمناصب الذي لم يكن يوما دقيقا،

أصبح لدينا حارة للشيعة وأخرى للسنة وثالثة للمسيحين وهكذا. كثرت الحارات في وطننا، وفي ظل غياب خدمات البلدية كانت كل الطرق مغلقة لذا تقوقع كل أهل حارة في منطقتهم لا يخرج منها أحد.

ولكن حين أغشى الشوق بصيرة «جورج» لزيارة حبيبته رقية والمرور تحت شبّاكها في الحارة المسلمة، جهّز نفسه لكل السيناريوهات التي ربما تصادفه، حفظ الصلوات الخمس وارتدى دشداشة فضفاضة واسعة الأكمام وقصرها من أسفل وأطلق لحيته وأرخاها، وتعطّر بالمسك والعنبر ووضع سواكا في جيبه.

كانت نسمات رقية تسحبه وكأنها تجره من ياقته، أصاب جورج عمى الاشتياق وكأنه يسحب الشمس من ياقتها إلى غرفته، وعينا رقية الحلوتان الدائريتان أنستاه كل أختام المخالفات إذا مرّ من حارة ليست من ديانته، ويدا رقية التي كقطعة بسكويتٍ مدوّرة تلك التي يحبّها الأطفال أمسكت بيده وشدّته ليمر من هناك ويكتب بها قصة عشقه.

مساءً، راقب يد القمر المدوّرة كيدِ معلمة مدرسته، أمسك بها ومسح عن سبوّرة السماء كل هذا الليل ربما يجد طريقاً إلى رقية، حضّر نفسه لكل طارئ وبقيت مشكلة هويته المكتوب عليها مسيحي.

لم يجد حلا سوى أن يتذرع بأنه نسيها في البيت، من سيشك به وهو مدجج الآن بكل الأسلحة والحجج التي يعرفها أحسن من المسلمين أنفسهم،

انطلق في ليلة تطهرت العتمة من كل نجومها وقمرها، وهكذا نقية سوداء، مضى وهو يحمل كل النجوم في جيبه وقمرا في قلبه.

أراد أن يبدده أمام عتمة رقية، فلا يكفي السماء حزينة الليلة وهو حزين والوطن حزين، فعلى الأقل على رقية أن تخرج إلى الشرفة

ربما يفرح المذكورون أعلاه جميعا،

في طريقه رأى جثثا مرمية على جانب الطريق ربما بسبب صليب معلق في أرقابهم أو بسبب آية قرآنية محشورة في جيوبهم، لا يهم، الكل هنا في هذا الوطن ضحية والكل أيضا قاتل،

تساءل: ترى تلك الطلقات التي في مخازن البارود بماذا تحلم؟ وبماذا يحلم القتلة؟

في غمرة تساؤلاته، استوقفه الحرس عند مدخل الحارة، تفصد جورج عرقا وصوت وجيب قلبه يكاد يكون مسموعا:

= «ماذا تفعل في الحارة؟»

= «قدمت لزيارة قريب لي».

= «أعطني هويتك؟»

= «نسيتها في المنزل».

= «نعم! نسيتها؟ ألا تشاهد الأوضاع الآن؟» أمسكه من معصمه وأردف قائلا: «ما اسمك؟»

= «محمد».

= «محمد شو؟»

= «محمد الأحمد».

= «ما عدد الصلوات؟»

= خمس.

= «كم ركعة صلاة الظهر؟»

= «أربع».

= «وكم عدد سور القرآن؟ اقرأ سورة الفلق».

كانت إجابات جورج كلها صحيحة وينجح من اختبار إلى آخر.

= «لا أعلم لماذا أشك بك، سحنتك لا تبدو لي سحنة مسلم على الرغم من إطلاقك لذقنك، طيب والآن مع الاختبار الأخير وسنسمح لك بالعبور ولكن مرة أخرى لا تنس هويتك ربما تتعرض لشيء أسوأ».

= «حسنا سيدي تحت أمركم».

= «ارفعوا دشداشته».

= «لا يا سيدي. لماذا؟»

= «ارفعوها».

= «آه، ما الذي نراه؟ ترتدي «بوكسر»؟ يا لطيف».

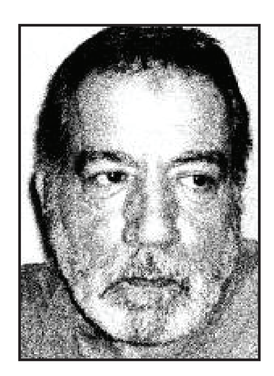
= «أرخوا بوكسره».

وعندما أنزلوا ثيابه الداخلية وبان عضوه، تفاجأ الجميع، وسُمع صوت قائد الحارة من بعيد:

= «اقطعوا ...»

زكي شيرخان

مسرحية



على الكرسي الهزاز وأمام الموقد جلس مسترخيا يراقب ألسنة اللهب تتصاعد من الخشب المحترق متمتعا بألوانها الصفراء والبرتقالية والحمراء. بين الفينة والأخرى يطعمها بقطعة أو اثنتين كلما خبت النار بعد أن يقلّب الجمر بسيخ طويل نافضا الرماد. يتناول الدفتر والقلم إلى جانبه على منضدة يسجل بعض الجمل التي ستكون عونا في كتابة ما يدور برأسه المتخم بأفكار تظل تتعبه إلى أن تصبح موضوعا متكاملا.

الجلوس على الكرسي الهزاز مراقبا تحول الخشب للهب ورماد عادةٌ يمارسها منذ سنين لا يعرف كم عددها. هي أقرب ما تكون لطقس يمارسه في ليالي الشتاء الطويلة تعينه على الكتابة التي احترفها.

ليالٍ كان يقضيها صغيرا مع أخوته يحيطون بمنقلة الفحم مع جدته التي تروي لهم من القصص ما خزنته ذاكرتها. بعضها يتمتعون بوصف الحسن والجمال، بعضها يرتعبون من المردة والجان والشياطين، وأُخر يفخرون بشجاعة الأبطال المحاربين.

كلما أحسوا بقشعريرة قرّبوا أيديهم من جمرات الفحم يستمدون الدفء. جدته كانت بارعة في قصّ الحكايات، تتفنن تغير نبرة صوتها لتلائم الحدث

الذي ترويه. حركات يديها ورأسها ودموعها التي تنساب أحيانا تُشوّق الصاغين لها ولو كانوا كبارا. هي أستاذته التي علمته وحببت له السرد.

طويلة هي السنين التي مضت. هي ماتت، وجاء بعدها من جاء. تغير الزمن، ومع التغيير ماتت أيضا قيم ومُثل واعتبارات. تبدلت النفوس وكأن الوقت الماضي قد أخذ، أو كاد، كل شيء. هذه سنن الأشياء، التغيير.

* * *

فوجئ بمن يقف خلفه ويوجه له الحديث. لم يره عندما دخل. لم يشعر به حتى، كأنه اخترق الجُدُر.

= إي يا عبّاس.

عبّاس! هذا أسم حتى هو لم يعد يتذكر متى تخلى عنه. لم يعد أحد يتذكره. كل الأوراق الرسمية تعرّفه على أنه يزن. يزن سعيد: الكاتب المسرحي الذي أثار جدلا كلما قُدمت له مسرحية. فقط الأجهزة الأمنية من أصرّت على اسم عباس سعيد مرزوق.

أراد أن يلتفت ليواجه محدثه وإن عرفه من نبرة صوته. أبى رأسه أن يطاوعه. حاول أن يرفع يده، فأبت هي الأخرى. كل جسمه تخشّب. صار جزءا من الكرسي. دبت القشعريرة في بدنه خوفا مما آل إليه وضعه. حاول أن يصرخ لكن حنجرته تخلت عنه.

= أعرف ماذا الذي تريد قوله. لا تجهد نفسك في رفع الصوت. حدّث نفسك. سأسمع ما تقول.

ما الذي جاء به؟ ولِمَ؟

= أو ظننتم أنكم تخلصتم مني؟ صحيح أنكم سلبتم مني روحي، ولكن تأثيري ما زال راسخا في عقولكم، وها أنت ذا ارتعدت فرائصك عندما سمعت صوتي. تركت فيمن خلفني من رعاع البشر سنتي ونهجي وأسلوبي.

وكأنه وحاشيته كان من علية القوم وخيارهم.

= نعم، إن كان هذا يشفي حقدكم علي، فأنا كنت من الرعاع، وكل من أحاط بي اخترتهم من أسافل الناس. منحتهم ما لم يكن يخطر ببالهم، وسلّطتهم عليكم، ومكنتهم منكم، فخدموني، وأداموا حكمي عقودا طويلة.

غريب أمر هذا الكائن المسخ، وكأنه نسي أين عثروا عليه، وفي أي قعر وجدوه لابِدا، وأي قتلة قتلوه؟

= يا هذا، لم أنس. ما زلت في نظر كُثر بطلا صنديدا مقداما لم أهب الموت. ما زالت ذكراي يحتفل بها كل عام، وتُلقى الكلمات بأمجادي، وتذبح الأنعام على روحي. وهو لا يدري أنه يلعن يوميا من كل من ناله قسط من ظلمه.

= ألا يُلعن من تسلط عليكم بعدي يوميا وهو ما زال بين ظهرانيكم؟

حاول ثانية أن يحرك أي جزء من جسمه، لكنه فشل، فزاد خوفه. هل شُلتْ أعضاءه؟

= كغيرك، هاجمتني في الكثير من مسرحياتك، وانتقدت نظام حكمي. في نصك الذي لم تفرغ منه، تهاجم النظام الجديد.

ثمن كل مسرحية قُدمت، كانت عدة شهور من الاعتقال، والتنكيل، والتعذيب، وامتهان للكرامة.

ثواني صمت مضت قبل أن يكمل.

= أو تظن أن أي حاكم سيُكرّم معارضيه ومنتقديه والخارجين على نظامه؟ أذكر لي أسم حاكم واحد فعل ذلك على مدى التأريخ كله. لا تصدق ما سُطّر في كتب الأقدمين عن عدالة فلان، وتقوى علّان. غبي أنت إن صدقت أن أحدهم كان يغزو عاما ويحج عاما، وأن آخر كان في كل ليلة يأتي بمن يعظه ليبكي حتى يُغشى عليه. يا هذا، «التأريخ كذبة متفق عليها» كما

يقول نابليون بونابرت. نحن الحكام نجزل العطاء لمن يُسطّر لنا المفاخر التي لم نمتلكها، وكلما زادت هباتنا كثر مُدّاحنا وعلت مكانتنا.

ثم، بما يشبه الاستهزاء.

= ثم الهاوية، والشتم واللعن.

أكمل قوله وبتفاخر سمج.

= لن يضيرنا بعد أن نكون قد رحلنا، وبعد أن تسدل الستارة عن فصل من الفصول المتتابعة للمسرحية التي لن يتوقف عرضها.

فجأة وجد نفسه عارٍ في مكان لا معالم له. كل ما حوله يغطيه الثلج. أحس بالبرد. ما زال الرجل يقف خلفه، وهو ما زال عاجزا لا يستطيع حراكا. أحس ألما بعد أن وضع الرجلُ عصا في مؤخرة رأسه. كان الألم يتزايد رويدا رويدا حتى لم يعد يحتمله. استجمع قوته وأطلق صرخة أنتفض من شدتها. النار خبت جذوتها. رأسه كان متكأ على الحافة الخشبية للمسند الخلفي للمعقد. امتزجت عنده رعشة الخوف والإحساس بالبرد. نهض متجها صوب غرفة النوم ليدس نفسه في السرير علّ جسده ينال شيئا من الدفء.

فنار عبد الغني

ثلاث ابتسامات



الابتسامة الأولى

الحسناء ذات السبعة عشر ربيعا، الجالسة بقربي في سيارة الأجرة، لم تتوقف شفتاها عن التبسم لي، منذ أن ألقت بجسدها الهزيل والمتعب فوق المقعد الخلفي للسيارة، بينما جلس الشاب الذي كان برفقتها في المقعد الأمامي بقرب السائق.

كانت ابتسامتها الساحرة، التي لم أنسها، قد خففت من شحوب وجهها الهزيل. هي جميلة رغم شحوبها وهزالها وصمتها وملابسها القديمة الطراز.

كانت ابتسامتها تطغى وتتحدى الفقر الذي يبدو عليها. ليتكم ترون تلك الابتسامة التي تثب من عينيها الزرقاوين.

شعرت أنها ترغب في قول شيء ما لي، لكنها لم تستطع، ربما كانت خائفة من الشاب الذي يرافقها. لم يكن بيدها خاتم زواج أو خطوبة. كان يبدو على ذلك الشاب أنه يهتم لأمرها. كانت تصرخ عليه قبل أن يستقلا السيارة بصوت مرتفع ومبهم ودون أن يحرك شفتيه.

كم رغبت أن تخرج بضع كلمات من شفتيها الرقيقتين. هل صوتها عذب كوجهها؟

قال الشاب بلهجة شامية: «أول شارع الزهور».

توقفت السيارة أمام مبنى رعاية وتأهيل الصم والبكم. ترجلا من السيارة بعد أن ودعتني الحسناء بابتسامة مؤثرة، لا زلت أذكرها جيدا.

الابتسامة الثانية

منذ سنوات وأنا ابتاع أغراضي من مخزن الوسيم، وهو مركز تجاري هادئ الحركة. من النادر أن تصادف فيه خمسة زبائن، ومع ذلك تجد فيه دائما ما تحتاجه من بضائع.

عند دخولك المخزن وعند خروجك، تستقبلك وتودعك ابتسامة من أجمل الابتسامات التي يمكن أن تقع عليها عيناك. إنها ابتسامة الموظفة التي تعمل محاسبة على صندوق الدفع. ترافقك ابتسامتها عند دخولك للمخزن. وعندما تسألها عن مكان بضاعة ما أو عن مذاق عصير جديد، دائماً ابتسامتها تسبق إجابتها.

يحيط بتلك الابتسامة وجه أبيض وناعم، يبدو أن صاحبته توليه الكثير من العناية اليومية، وتتدلى من شعرها خصلات مصبوغة باللون الأشقر. ذات يوم سألتها عن نوع صبغة شعر لم أجدها على رفوف البضائع. أجابت مبتسمة: «سنوفر طلبك في أقرب فرصة».

وبعد بضعة أيام عدت لأسألها، وقبل أن أكمل سؤالي، قالت:

«عندما خرجت في المرة الماضية، بحثت لك عن النوع الذي ترغبين فيه، وقد وجدت لك علبة وخبأتها».

وحركت كرسيها ذا العجلات المعدنية الفضية، الذي كان مختفيا كليا تحت طاولة المحاسبة، ومتواريا عن أنظار الزبائن. وبابتسامة جذابة، قادته بخفة وناولتني العلبة مع كل محبتها والإشراقات التي تملأ وجهها.

الابتسامة الثالثة

كنت أراهما دائما تمشيان سويا، تمسك الواحدة يد الأخرى، تذهبان معاً إلى السوق، تقضيان كل حاجتيهما معا. هما أم وابنتها الوحيدة التي تعاني من

تخلف ذهني. لا أستطيع أن أحدد عمرها الفعلي. كنت أتفادى النظر إليها لكي لا تشعر الأم بالغضب أو الإحراج.

كنت أعرف الأم: هي خياطة ماهرة ومعروفة في الحي، كانت تخيط ثيابا أنيقة جدا. ذات مرة خاطت ثيابا لفنانة صاعدة. كانت تعمل على ماكنة الخياطة ليلا نهارا وهي تستمع لأغاني وردة الجزائرية.

تزوجت من عامل بسيط يصغرها بعدة سنوات. وعندما أنجبت ابنتها الأولى والوحيدة، التي ظهرت عليها بوادر التخلف الذهني، تركها ورحل بلا عودة ودون أن يسأل عنهما.

منذ أيام شاهدت الأم تخرج من عيادة طبيب الأسنان. كانت تضع يدها على وجهها المنتفخ، متألمة، تغمض عينا وتفتح الأخرى. بالكاد كانت تستطيع نقل قدميها. كانت تجرهما جرا ببطء وثقل.

كانت بجانبها ابنتها الوحيدة تحتضنها بشدة وبكلتا يديها، وتبتسم لها ابتسامة واسعة يغمرها الحنان. ابتسامة تجعلك تبكي بصدق عندما تراها.

لطفي بنصر

مات أبو الهول



مات أبو الهول، الشيخ التسعيني صاحب الملامح المحنطة والنظرة القاسية. منذ عرفت عم «أبو الهول» لم أر ابتسامة تزين محياه ولا سمعت ضحكة تبدد جفاف السنين الذي استوطن وجهه الأسمر الخشن. رحمه الله وجمعه بابنه الوحيد الذي ودعه منذ عشرات السنين وداعا «تراجيديا» قاسيا. سر تجهم الشيخ كامن هناك، حيث توقف التاريخ وتجمدت الحياة: ذلك اليوم الشتوي الحزين نهاية الستينيات من القرن الماضي.

كان لعم عمر أو «أبو الهول» كما يعرفه الناس هنا ولد وحيد كتب الله له النجاة في وقت كانت وفيات الرضع في أعلى مستوياتها بداية الخمسينيات من القرن الماضي. لم يبق لعم عمر إلا ولد وثلاث بنات. حرص على تربية ولده الوحيد «تربية خشنة» حيث كان العرف آنذاك أن الشدة تصنع الرجال، فنشأ ابنه في ظل خوف وحذر متواصل من إثارة غضب والده.

في سن السابعة عشرة قرر الوالد إرسال ابنه إلى العاصمة قصد البحث عن عمل لمساعدته على تحمل مشاق الحياة. ذهب الابن إلى العاصمة. وبعد عناء شديد ومبيت في الشوارع، كفله أحد أبناء الجهة من المقيمين في العاصمة وعلمه الخياطة في مشغله مدة من الزمن قبل أن يبدأ في العمل معه.

كان والده في انتظار ما سيرسله ابنه له من مال. طال انتظار الوالد الذي لم يظفر بما كان ينتظر من خير خصوصا بعد سماعه بخبر عمل ابنه في مشغل الخياطة. قرر عم عمر أن يسافر إلى تونس العاصمة ليرى ما يفعله ابنه هناك في ظل انعدام وسائل الاتصال عدا الرسائل. وصل هناك في يوم شتوي بارد ودخل ورشة الخياطة. كان ابنه مراهقا في السابعة عشر من عمره. تمكن في فترة مكوثه بعيدا عن والده القاسي من التحرر من سلطان التقاليد، فلبس من موضة الستينيات وتعامل مع الحياة كما أقرانه.

ولج الوالد الورشة والشرر يتطاير من عينيه باحثا عن ابنه. ولما وقعت عيناه عليه كال له من السباب والشتائم وأهانه بقسوة أمام رفاقه في المشغل من شباب وفتيات. لم يستطع أن ينبس ببنت شفة أمام والده. حبس المراهق غضبه وألمه ووجعه ودموعه بعد أن حطم أبوه صورته أمام أصحابه. سمع ضحكات مكتومة وهمسات ساخرة. خرج الأب تارك ابنه حطاما.

بعد عودة الأب إلى قريته جاءهم نبأ انتحار الابن. نبأ نزل كالصاعقة على العم عمر. قتل الابن نفسه حسرة وكمدا وهروبا من حالة الانكسار والتدمير النفسي الذي مارسه عليه والده. مات ابنه الوحيد برصاص أُطلق من شفتيه ونار صُبت من لسانه. منذ ذلك اليوم تجمدت مشاعر عم عمر وطبع الوجوم محياه وتوقفت الحياة.

حتى بعد سنة من الواقعة لم يفلح خبر إنهاء التعاضد سنة 1969 في تخفيف وقع الصدمة عليه. تتالت السنوات ومات من مات، وتزوجت بناته وتتالى مقدم أحفاده والرجل ميت-حي. مات أبو الهول تاركا في صندوقه الخشبي القديم باهت الألوان صورة بالأبيض والأسود لابنه ورسالة وحيدة منه وسبحة وكثير من الغبار.

إصدارات جديدة: وهيبة قوية

على ضفاف الضوء



صدر للكاتبة والشاعرة التونسية، وهيبة قوية، كتاب جديد عنوانه «على ضفاف الضّوء». يضم الكتاب ثلاث مجموعات من النصوص النثرية والشعرية. الأولى مخصصة لقراءات في أعمال ونصوص، والثانية تضم مجموعة من النصوص الإبداعية والوجدانية. بعض نصوص هاتين المجموعتين نشر في مجلة «عود الند» الثقافية. أما المجموعة الثالثة فتضم عينة من شعر المؤلفة. بعض القصائد كلاسيكية عمودية، وأخرى شعر ملتزم بالتفعيلة. يجدر بالذكر أن الكتاب الجديد أول إصدار ورقي للكاتبة. الناشر: دار عود الند، لندن، 2020. عدد الصفحات 160، ايه 5.

أدناه مقتطف من قصيدة **بابنا القديم**

عَلَى تِلَالِ الْعُمْرِ، وَاقِفًا كَانَ
بَابُنَا الْقَدِيم.
يَبْسَمُ لِلْعَابِرِين،
يَمْنَحُهُمْ حَفْنَةَ ضَوْءٍ حِينَ تَشِحُّ مَصَابِيحُ الطّرِيق،
رَاحَتُهُ مبسوطةٌ بالحَبّ،

تُطْعِمُ عَصَافِيرَ سُطُوحِنَا وَحَمَامَ الْجِيرَان،

وَبالحُبّ عامرٌ قلبُهُ،

يُدَفّئ قُلُوبَنا إذا ما أصابها بَرْدُ السّنِين.

ضَارِعَةٌ يَدَاهُ، في خُشُوعِ النّسَّاكِ

يَغزِلُ لغيماتِ المساء الرّاحلات، شالاتِ الفرح بالعودة

ويرسم مسالك الرّجوع للغائبين

على أمل.

مثل نبيّ يقرأ ألواح الرّوح، كان

وإلى صدره، يضمّ الحائرين، والتّائهين،

والعاشقين،

والسائرين في دروب الحياة،

والسّالكين إلى ضفافها الأخرى، يَهديهم سواءَ السّبيل

جبينُه قِبلةُ البدايات،

وعيناه بوصلةُ الطّريق.

* * *

من شقوقِ بابِنا القديم، تنزّ فُصُولُ العمر

أعانق الذّكرى،

طفلةً كنتُ

تحبو أنفاسي على مدارج الضّوء

وفراشاتُ النّبض موشومةٌ بالوصول.

طفلةً ما زلت...

أصقل رخامَ خطوتي،

وأعدو على بلاط الذّاكرة،

طفلةً، ما زلت

وروحي تتوضّأ برذاذ الفكرة،

عند بابنا

وقفتُ... هناك

هناك... في مسامات العمر، ومجاهل الهجرات منذ قرون

أصابعُ الذّكرى تغازلني،

تُراودُ الحنينَ الطّائف حول مدارات روحي،

تفتّش في بقايا دمي عن قِبْلتي الأولى،

تتخطّفُ حكاياتِ مفاتيحِنا المنتظرة،

تُلهب في نبضي محارق لا تنطفي

ورقاعُ الأرض تفرّ من دهاليز التّاريخ،

ومن كُتُبِ جدّي الأندلسيّ.

ڤوية، وهيبة. **على ضفاف الضّـوء**. لندن: عود الند، 2020.



إصدارات جديدة: عدلي الهواري

الديمقراطية والإسلام في الأردن

صدر في شباط (فبراير) 2020 طبعة ثانية من كتاب بالإنجليزية للباحث عدلي الهواري، ناشر مجلة «عود الند الثقافية. يبحث الكتاب في مدى توافق الديمقراطية مع كل من الإسلام وما يسمى الإسلام السياسي. يركز الكتاب على تجربة الأردن الذي بدأ منذ عام 1989 إجراء انتخابات نيابية دورية ضمن عملية توصف في الأردن بأنها «عملية ديمقراطية». ويتزامن صدور الطبعة الثانية مع مرور ثلاثين عاما على هذه التجربة. ورغم أن الكتاب يعنى بالجانب النظري من عدم/التوافق، إلا أن المؤلف يقيّم تأثير موجات الاحتجاجات التي شهدها عدد من الدول العربية في 2011/2010، ومجددا في 2019، على مسألة التوافق، وخاصة مع ما يسمى الإسلام السياسي، ممثلا بأحزاب إسلامية المرجعية تمكنت من خلال صناديق الاقتراع من الوصول إلى الحكم، أو اصبح لها تأثير كبير في المشهد السياسي في بلدها.

تجدر الإشارة، إلى أن المؤلف، عدلي الهواري، قد حصل عام 2012 على درجة الدكتوراه من جامعة وستمنستر في لندن، حيث كان فيها أيضا عضو هيئة تحرير دورية «بوليتين“ الصادرة عن مركز دراسة الديمقراطية، ومحاضرا زائرا. وهو مؤلف مجموعة من الكتب، من بينها «بيروت 1982: اليوم ي» و«اتحاد الطلبة المغدور»، و«المجلات الثقافية الرقمية: تجربة عود الند». الكتاب متوفر من خلال متاجر أمازون على الإنترنت، أو بالتواصل المباشر مع دار عود الند في لندن من خلال موقعها على الإنترنت. عدد الصفحات 160 (ايه 5). رقم التصنيف الدولي: 9781911431039

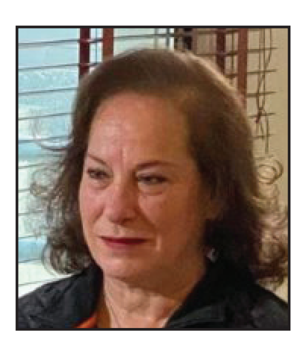
Controlled Democratisation. Democracy and Islam in Jordan: 1989-2019

A Critical Reexamination of the Incompatibility Paradigm

عن لوحة الغلاف

عايدة قراعين

لوحة الغلاف من إبداع الرسامة الهاوية، عايدة قراعين.





عود الند

بيت جديد

يود ناشر مجلة عود الند الثقافية، د. عدلي الهواري، إخبار جميع كاتبات وكتاب ومتابعات ومتابعي المجلة بأنه تم نقل محتويات موقعها إلى شركة استضافة جديدة. وللأسف ترتب على هذه العملية احتجاب موقع المجلة ثلاثة أيام. وأثناء هذه الفترة وبعدها لم تعمل العناوين الإلكترونية التابعة للمجلة.

نعتذر لكم عن احتجاب الموقع وانقطاع سبل التواصل بالبريد الإلكتروني، ويتم التعامل فور مع أي خلل نكتشف وجوده، ويؤثر على تصفح موقع المجلة والتواصل معها أو كاتباتها وكتابها.

على الجانب الإيجابي بيت عود الند الجديد أفضل من السابق، فالخادم الذي يستضيف الموقع ذو مواصفات أفضل، وبالتالي يتحمل استقبال عدد أكبر من الزيارات. عود الند حريصة على بقاء موقع المجلة يعمل دون انقطاع، وسجلنا في هذا المجال جيد جدا. ولكن الانتقال من شركة إلى أخرى ينتج عنه احتجاب مؤقت للموقع دام هذه المرة ثلاثة أيام.

عود الند

عود الند: 14 عاما في خدمة الثقافة

بصدور هذا العدد من مجلة عود الند الثقافية، أي العدد الفصلي السادس عشر (ربيع 2020) تكون المجلة من ناحية تسلسل الأعداد أتمت أربعة عشر عاما من الصدور المنتظم، عشرة منها كمجلة شهرية، وأربعة كفصلية. ومن الناحية الزمنية ينتهي العام الرابع عشر مع نهاية شهر أيار (مايو) 2020. نتطلع إلى العام الخامس عشر من الصدور وفق مواصفات الجودة التي عرفت بها عود الند. وكما هي العادة عند بلوغ هذه العلامات على الدرب الطويل، من المفيد الاستماع إلى الآراء والمقترحات المتعلقة بالشكل أو المحتوى. نرحب كذلك بالرسائل والنصوص والتسجيلات الصوتية والمرئية التي ترسل في هذه المناسبة.

إذا كنت ترغب في استبدال الصورة المستخدمة مع نصوصك بأخرى أحدث ابتداء من العدد القادم، السابع عشر، يمكنك إرسال الصورة الجديدة مع نصك من خلال الموقع. لا حاجة لإرسال الصورة أو السيرة الذاتية مع كل نص. الرجاء اختيار صورة واضحة. أفضل الصور هي الشبيهة بصور جوازات السفر، أي تركز على الوجه، وليست لقطة في أحضان الطبيعة أو خلف ميكروفون وغير ذلك من الصور الدعائية. بصرف النظر عن أبعاد الصورة التي ترسلها، سوف يتم تصغيرها لتنشر بأبعاد 180 في 200 نقطة أو نحو ذلك.

تذكر/ي أن عود الند تنشر الجديد، المرسل للنشر الحصري في المجلة. الترويج لمادتك ولو بعد مرور سنوات على نشرها يجب أن يكون باستخدام رابط أو فقرة قصيرة مع الرابط. قراءة النص الكامل يجب أن تكون في المجلة.

«عـود الـنـد» فـي سـطـور

- صدر العدد الأول من مجلة «عـود الـنـد» الثقافية مطلع شهر حزيران (يونيو) 2006. وصدرت شهريا عشر سنوات متالية.
- حصلت «عـود الـنـد» من المكتبة البريطانية على رقم التصنيف الدولي للدوريات في شهر تشرين الثاني (نوفمبر) 2007. الرقم الخاص بـ«عـود الـنـد» هو: ISSN 1756-4212
- شارك في «عـود الـنـد» كاتبات وكتاب محترفون ومبتدئون من الدول العربية والمهجر.
- بعد اتمام العام العاشر، وصدور 120 عددا شهريا، تقرر تحويل المجلة إلى فصلية.
- ناشر المجلة د. عدلي الهواري. له ثلاثة كتب بالإنجليزية، وثمانية بالعربية، من بينها:
- **الديمقراطية والإسلام في الأردن؛ بيروت 1982: اليوم «ي»؛ اتحاد الطلبة المغدور؛ غسّان يبتسم؛ كلمات عـود الـنـد.**

www.oudnad.net